جميلة أمين حسين

المرأة في الرواية اللبنانية المعاصرة (١٨٩٩ - ٢٠٠٩)

دراسة في نماذج روائية نسائية مختارة

الفارابي

المـرأة

في الرواية اللبنانية المعاصرة

١٨٩٩ - ٢٠٠٩

جميلة أمين حسين

المـرأة
في الروايـة اللبـنانيـة المعاصـرة
١٨٩٩ - ٢٠٠٩

دراسة في نماذج روائية نسائية مختارة

دار الفارابي

الكتاب: المرأة في الرواية اللبنانية المعاصرة ١٨٩٩ - ٢٠٠٩
المؤلف: جميلة أمين حسين
الغلاف: فارس غصوب

الناشر: دار الفارابي - بيروت - لبنان
ت: ٣٠١٤٦١(٠١) - فاكس: ٣٠٧٧٧٥(٠١)
ص.ب: ٣١٨١/ ١١ - الرمز البريدي: ٢١٣٠ ١١٠٧

www.dar-alfarabi.com

e-mail: info@dar-alfarabi.com
الطبعة الأولى: كانون الثاني ٢٠١٦

ISBN:978-614-432-481-3

المحتويات

الفصل الثالث

الباب الثاني: دراسة روايات ما قبل الحرب الأهلية في لبنان (١٩٥٨-١٩٧٥)

الفصل الأول

الفصل الثاني

الفصل الثالث

الفصل الرابع

دراسة رواية الرهينة للكاتبة إملي نصرالله

الباب الثالث: دراسة رواية الحرب الأهلية في لبنان (١٩٧٥-١٩٩٧)

الفصل الأول

الفصل الثاني

الفصل الثالث

الباب الرابع: دراسة روايات ما بعد الحرب (٢٠٠٠- ٢٠٠٩)

الفصل الأول

الفصل الثاني

الإهداء

إلى أولادي:

حسن، سنَدي وملاكي الحارس؛

رنا، نهر الحبّ والحنان؛

لينا، بسمة الروح وفرح الحياة؛

إليكم أحبائي، أقدّم هذا العمل.

مقدمة

إن التنقيب في صورة المرأة، كما ظهرت في الروايات النسائية اللبنانية، يحمل بُعداً نسوياً لا يتصل بقضايا التحرر والحقوق، بقدر ما يسعى إلى استيلاد معنى جديدٍ، يزيل عن المرأة أثقال المرحلة الأيديولوجية، المرتبطة بتحررها، وفي الوقت نفسه، يفتح أفقاً لحقبة جديدة من النضال النسوي، يتّسق مع التحولات الاجتماعية والسياسية والثقافية، التي غيرت الكثير من الملامح، والذهنيات، والأفكار، وحتى الخرائط.

هذا المجال الوسطي، بين النسوية التقليدية، وتلك الحديثة، يبدو مدخلاً جيداً لدراسة صورة المرأة في الرواية النسوية اللبنانية، وتحليل مساراتها، وتطوّرها، قياساً بالظروف السوسيولوجية، والسياسية، والثقافية، التي أحاطت بتجاربها المتفاوتة.

وذلك، يعفي الدارس الحيادي من فخ الغرق في النظرة التفخيمية، التي تجعل من دور المرأة كيفما كان، دوراً رائداً. وبالتالي، يغدق على صورتها الروائية سيلاً من الصفات الإيجابية.

فالدور، غالباً، ما ارتبط بالصورة، لا بل طغى عليها، ولم يعد يحقّ للمرأة أن تكون في الرواية كائناً عادياً، غير معني بالخطاب التحرري النسوي. وعليه، فإنّ إحداث توازن بين المرأة، والنضال الذي سعت إليه، يبدو ملحاً، للوصول إلى فهم أكثر دقة، يكشف عن صورة المرأة في الرواية.

تخوض هذه الدراسة، التي تبحث عن حضور المرأة في الرواية النسائية اللبنانية المعاصرة، (١٨٩٩-٢٠٠٩)، مغامرة السعي بين الألغام، متوقية شرّ التنميط، والجاهزية المعرفية الملقّنة سلفاً. إذْ تتجاور المرأة المناضلة، مع تلك الساعية إلى اكتشاف جسدها، لتصل إلى امرأة العولمة، المنغمسة في تفاعلات عصرها.

يحدث ذلك، في سياق واحد، يستجلي صورة المرأة، وفق مسار تصاعدي - تطوّري، يراعي طبيعة المراحل التاريخية، التي أحاطت بتحوّلات هذه الصورة.

وقد تكون الرواية، المجال الأرحب والأكثر اتساعاً، لفهم صورة المرأة وحضورها في الرواية النسائية اللبنانية المعاصرة، نتيجة تميزها وقدرتها على احتواء جوانب ثقافية، ومعرفية، وسياسية، واجتماعية مكثفة، إذْ عُدَّت الرواية «الفنّ الأول، الذي يعني الإنسان بطريقة تاريخية مجتمعية واضحة»[١].

---

(١) Zeraffa, Michel, Roman et société, I ed, puf, 1971, p.16.

غاية البحث وإشكاليته

الغاية من هذ البحث هي دراسة حضور المرأة في الرواية النسائية اللبنانية المعاصرة، وتطوّر هذا الحضور، في مدة زمنية محددة، تبدأ من سنة ١٨٩٩، مع كاتبة الرواية الأولى، لبنانياً وعربياً، الأديبة اللبنانية، زينب فواز، في روايتها، **حُسن العواقب**[١]. ثم متابعة هذا الحضور في الروايات النسائية اللبنانية، التي تلت فواز، مع لبيبة هاشم في روايتها قلب الرجل[٢] ١٩٠٤، ثم عفيفة كرم، في روايتها بديعة وفؤاد[٣] ١٩١٢، مروراً بكاتبات مرحلة ما قبل الحرب الأهلية اللبنانية، من سنة ١٩٥٨ إلى ١٩٧٤، من ليلى بعلبكي، ومنى جبور، وليلى عسيران، وإملي نصرالله، وصولاً إلى رواية الحرب، من سنة ١٩٧٥ إلى سنة ١٩٩٩، مع حنان الشيخ، ونجوى بركات، وإيمان حميدان، وصولاً إلى مرحلة ما بعد الحرب، من سنة ٢٠٠٠ إلى سنة ٢٠٠٩، مع علوية صبح، وسحر مندور، مروراً بالمراحل التاريخية، والاجتماعية، والسياسية، التي مرّ بها لبنان، منذ مرحلة النضال من أجل التحرر الوطني من الاستعمار الأجنبي (العثماني والفرنسي والإنكليزي)، ونضالها ضد عوامل الكبت، والقمع، التي كانت تفرضها عليها العادات الاجتماعية، والأعراف المتوارثة، ومطالبتها فيما بعد، بحق التعلم وحقّ اختيارها شريكها في الزواج، كذلك بحق العمل، والاستقلال بشخصيتها، ومصيرها. من دون أن نغرق في الخطابية التحررية، التي طغت على معظم الدراسات التي اهتمت بهذه المسألة، وإنّما اعتماد منهجٍ نقديٍ، يساعد على الفرز بين الأسطوري المفتعل، والحقيقي الواقعي.

---

(١) زينب فوّاز، حُسن العواقب، منشورات المجلس الثقافي للبنان الجنوبي، ط١، ١٩٨٤، بيروت.

(٢) لبيبة هاشم، قلب الرجل، منشورات دار المدى، ٢٠٠٢، سوريا.

(٣) عفيفة كرم، بديعة وفؤاد، دار الزّمن، ٢٠٠٨، الدار البيضاء.

تبحث هذه الدراسة، في روايات نسائية لبنانية، إذ، ظهر أن لكلّ كاتبة، خصوصية وبيئة مختلفة عن الأخرى، وعكست كل رواية فترة زمنية بأحداثها ومتغيراتها، وهنا إشكالية البحث، التي تتطلب العمل على إظهار هويات الشخصيات النسائية في الروايات موضوع البحث، من الناحية الاجتماعية والثقافية والنفسية والروائية، ولتتوقف الدراسة عند الحِقَب التي صدرت فيها الروايات، والتي صوّرت أجيالاً متعددة، ومثلت مراحل مختلفة، عرفت صراعات حادّة منذ قرن من الزمن، ظهر فيه المجتمع اللبناني بتناقضاته ومتغيراته وأحواله، وكشف عن أهداف سعي المرأة فيه، ونزعتها إلى التحرر والحرية، والاستقلال الذاتي. وأوجبت إشكالية البحث أيضاً، اتباع خيط زمني يتابع نماذج متنوّعة، ومراحل، وأمزجة، وميولاً، صاحبت الكتابة اللبنانية النسوية. والنموذج هنا، لم يُوضع من أجل التعميم، أو اختراع خطّ، أو نمطٍ، سارت فيه الكتابة عن المرأة. بل على العكس، سعت الدراسة إلى المحافظة على فرادة النموذج، بوصفه حالة متميزة، ينتج صُوَره الخاصة عن المرأة، ويرصد تحوّلها.

إن دراسة نماذج من الرواية النسائية اللبنانية، قد استخدمت بوصفها مؤشّراً على تطوّر المجتمع ونظرته إلى المرأة، وليس بوصفها معياراً شاملاً. ولا نعتقد أنه في الإمكان استعمال الرواية نموذجاً تعميمياً، للخروج بخلاصات تشمل المجتمع كلّه. يمكن للرواية أن تشكّل بعضاً من تاريخنا، وليس التاريخ كلّه، ولا سيما، أن هذه، ليست وظيفتها؛ لذلك، فإنّ نماذج النساء البرجوازيات التي وردت في بعض الروايات -على سبيل المثال- لا تختصر علاقة المرأة بالمجتمع، لكنها في الوقت نفسه، تشكّل أدلّة مهمّة على تطوّر هذه العلاقة.

إن تعدد النماذج النسائية، والروايات المختارة لها، غرضه بالدرجة الأولى، خلق تعددية مماثلة لصورة المرأة، وتوسيع فهمنا إياها. ما يزيد من مشروعية عمل الخلق هذا. وقد توزّعت النماذج على مراحل، وحقب، وأزمنة متباعدة، أي على ظروف وعوامل تاريخية، واجتماعية، وسياسية، متباعدة أيضاً.

ثم، إن صورة المرأة نفسها، تتعدد، وتتنوع داخل النموذج الواحد، وهو ما سيظهر خلال هذه الدراسة. ما يعني، أن مسار العمل ليس تنميطياً، بل هو على النقيض من

التنميط، يدّعي تكسير النمطية، وفتح الأفق، لإيجاد صُوَر متعددة وكثيرة للمرأة، داخل الرواية النسائية اللبنانية.

والأفق هنا، ليس في كثرة الروايات المنتقاة؛ وإنما حُسْنُ الانتقاء، بحيث لا يستقرّ النموذج على تحليل واحد، يقوم بتجميل شخصية المرأة بصفات محددة، ويعبّر عن عناصر أخرى، غالباً ما تحيط بهذه الصورة، تؤثر وتتأثر بها.

إن النموذج الذكي، أو الرواية الذكية، التي تدّعي الدراسة انتقاءها، تُتيح المجال لاكتشاف وجوه متفاوتة لدى المرأة، تذهب ضد الأسلبة والتنميط، وكأن داخل الأنموذج الواحد، يوجد نماذج، وداخل الصورة الواحدة تتوالد صور عدّة، وهو تحديداً ما حاولت هذه الدراسة البحث عنه.

مسوّغات اختيار الروائيات، والروايات النسائية موضوع الدراسة

لا تخفى أهمية دراسة حضور المرأة، في الرواية اللبنانية المعاصرة، على أي باحث، فهو، إذ يقدّم معرفة بشخصية المرأة، كما تبدو من منظور كاتبات لبنانيات متميزات، كتبن في مراحل زمنية مختلفة، اجتماعياً وسياسياً وفكرياً، ورأيت أن البحث عن صورة المرأة، وحضورها في الرواية النسائية اللبنانية، هو حاجة للمكتبة اللبنانية والعربية، وهذا الحضور يحتاج إلى دراسات نقدية، تكشف عن واقع المرأة، والواقع الذي عاشت فيه، وخصوصاً، إذا كان هذا النقد يفيد من أصول البحث السردي الحديث.

وجاء اختيار الكاتبات اللواتي اعتمدتهن الدراسة، بوصفهن لعبن دوراً بارزاً في مجتمعاتهن، وكان لهنّ بصمة واضحة في المدوّنة العربية. فاعتبرت زينب فوّز (١٨٤٦-١٩١٤) «درّة عصرها، وعرفت شهرة واسعة في أنحاء العالم العربي»[١]، وهي من مؤسسي الرواية العربية. وعُدّت لبيبة هاشم (١٨٨٢-١٩٥٢) واحدة من المناضلات العربيات الداعية إلى الإصلاح الاجتماعي، وإلى حرية المرأة، وهي الصحفية والأديبة التي مثّلت شعلة في طريق المعرفة، وهي أول سيدة عربية تعتلي منبرَ معهدٍ علمي كبير»[٢].

ووصفت عفيفة كرم (١٨٨٣-١٩٢٤) بأنها من «الكاتبات المبدعات، التي دخلت عالم الصحافة ولم تكن تتجاوز السادسة عشر من عمرها»[٣].

---

(١) فوزية فوّاز، تقديم رواية زينب فوّاز، حُسن العواقب، منشورات المجلس الثقافي للبنان الجنوبي، ١٩٨٤، بيروت، ص١٢.

(٢) ناديا الجردي نويهض، نساء من بلادي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٦، بيروت، ص٢٦٢.

(٣) ناديا نويهض، نساء من بلادي، مرجع سابق، ص ٢١٦.

واخترت من مرحلة الخمسينيات إلى السبعينيات، مرحلة ما قبل الحرب الأهلية، الكاتبة ليلى بعلبكي (١٩٣٦-...)، التي اعتبرت من مطلقي الرواية اللبنانية سنة ١٩٥٨، بعد طول انقطاع، نتيجة تغيرات سياسية، عمت البلاد. تلتها الكاتبة منى جبّور (١٩٤٣-١٩٦٤)، لكونها شاركت ليلى بعلبكي في صرختها ضد المجتمع البطريركي، الذي قمع المرأة، ولكونها أُهملت، ولم تتناولها دراسة أكاديمية ما. وتناولت من مرحلة الستينيات، إضافة إلى بعلبكي وجبّور، الكاتبتين: ليلى عسيران (١٩٣٤-٢٠٠٧)، المرأة التي خاضت النضال الاجتماعي والسياسي، وكانت من المتحمسين للعروبة، ومن المدافعين عن وحدة الوطن العربي، ثم إملي نصرالله (١٩٣١-...) التي أظهرت رواياتها، استحالة حياة النساء، من دون حماية زواج، أو إخوة، أو أبناء ذكور، وكيف تكون حياة الأنثى مرهونة منذ ولادتها.

واخترت من مرحلة الحرب، حنان الشيخ (١٩٤٤-...) الصحفية والكاتبة، لأنها قدّمت وصفاً دقيقاً لحياة المرأة اللبنانية الجنوبية، وأظهرت النسيج البالي للحياة الاجتماعية والسياسية خلال الحرب. ثم نجوى بركات (١٩٦٠-...) التي تمثّل جيلاً روائياً، تفتّح وعيه على الحرب، فكتب عنها وأظهر مخاطرها ونتائجها على البشر. تلت نجوى بركات، الكاتبة إيمان حميدان (١٩٥٦-...) التي شهدت الحرب وكتبت عن تفاصيلها، «التفاصيل التي تحيل الموت إلى قيامة، والسكون إلى حركة، والصمت إلى تعبير وكلام»[1]. وهذا ما يميز كتابة حميدان، التي تتعاطى مع الأمكنة كشخصيات مهمة في رواياتها.

ومن مرحلة ما بعد الحرب، كان اختيار الكاتبة علوية صبح (١٩٥٥-...) التي تجرأت وكتبت عن مكنونات الجسد عند المرأة الخمسينية، رغباته وميوله. وانتهت الدراسة مع الكاتبة الشابة سحر مندور (١٩٧٧-...) التي تناولت امرأة العولمة (سنشرح

---

(١) جميلة حسين، من حديث مع الكاتبة إيمان حميدان، عن نفسها وعن كتاباتها، بيروت ١٠ تشرين الثاني، ٢٠١٣، في منزلها.

معنى هذا المصطلح في دراسة رواية حب بيروتي، في الباب الرابع والأخير من الدراسة)، التي تنتمي إلى المرحلة الراهنة، بفضاءاتها المفتوحة على التجريب.

لم يكن اختيار موضوع الدراسة بالأمر السهل، وخصوصاً في بدايات انطلاقة الرواية، أي الفترة الزمنية الممتدة من ١٨٩٩ إلى ١٩١٢، وذلك لافتقاد المصادر نفسها، حيث وجدتُ صعوبة في الحصول على روايات الكاتبات الأُوَل، فرواية زينب فواز، **حُسن العواقب**، ١٨٩٩، نشرها **المجلس الثقافي للبنان الجنوبي**، سنة ١٩٨٤، أي بعد مرور ما يقارب المئة عام على إصدارها الأول سنة ١٨٩٩. أما رواية لبيبة هاشم، **قلب الرجل**، ١٩٠٤، فحصلت عليها من دار المدى السورية، التي أعادت نشرها سنة ٢٠٠٢. وأحضرت لي صديقة من المغرب رواية عفيفة كرم، **بديعة وفؤاد** ١٩١٢، التي أعاد نشرها **دار الزمن**، في الدار البيضاء، سنة ٢٠٠٨؛ لأنّ دُور النشر اللبنانية قد أهملت نشر أعمال أولئك الأديبات الرائدات الأُوَل.

هذه الأسباب والتغيّرات، شكلت لي حافزاً لدراسة نتاج النساء الأُوَل، اللواتي كنّ من المؤسسين لكتابة الرواية اللبنانية والعربية. وذلك النتاج أُهمل إلى حدٍّ ما، ولم تتناوله دراسات أكاديمية بشكلٍ وافٍ، هذا، إذا استثنينا دراسة معمّقة للدكتور عبد المجيد زراقط، تناولت سيرة وأعمال الأديبة زينب فوّاز، وألقيت محاضرة في المجلس الثقافي للبنان الجنوبي، وكتاب لحلمي النمنم، لم أستطع الحصول عليه. مروراً بجيل الخمسينيات، الذي كانت رائدته الكاتبة ليلى بعلبكي، تبعتها منى جبّور، التي توفيت في عمر مبكّر جداً، وتركت روايتها، **فتاة تافهة**، التي تناولتها هذه الدراسة، ومخطوطة رواية ثانية، نُشرت بعد وفاتها. أيضاً، أُهملت هذه الكاتبة الشابة،وأهملتها دور النشر، حتى أن بعضهم لم يسمع باسمها. حدث ذلك أثناء البحث عن روايتها، إلى أن وجدتها عند صديق يهتم بالإصدارات القديمة، ويحتفظ بها، منذ نشرتها دار مكتبة الحياة سنة ١٩٥٩. ولم يُعَد نشرها لغاية اليوم. كذلك أهملتها وزارة الثقافة اللبنانية، والدراسات الأكاديمية، ما دفعني لدراسة نتاجها، والوقوف على بيئتها، ووضعها الاجتماعي والنفسي، الذي أدى بها إلى الانتحار سنة ١٩٦٤، وهي في بداية العقد الثالث من عمرها.

اعتبرتُ هذه الدراسة حاجة مُلحّة، تحتاج إلى قراءة أكاديمية جديدة لتلك الأعمال،

والإضاءة على نصوصها وموضوعاتها، لذا اخترت دراسة حضور المرأة في الرواية اللبنانية النسائية، وفي مراحل زمنية متفاوتة، لجهة الأحداث، والحروب، والمتغيرات السياسية، والاجتماعية التي حصلت، ولأتابع هذا الحضور زمنياً، واجتماعياً، وفكرياً.

وكما أُشير آنفاً، أن كل رواية، موضوع الدراسة، لها خاصية معينة، فإذا كانت رواية **حُسن العواقب**، لزينب فوّاز، تشير إلى الدور الأساسي، والإيجابي، الذي يمكن أن تلعبه النساء في بيئتهن، الدور الذي يساهم في بناء مجتمع متحضّر، بعيداً عن الكراهية والضغائن؛ فإن رواية لبيبة هاشم، **قلب رجل**، تظهر أهمية إدراك المرأة، ومعرفتها ذاتها، ورصانتها وتعقّلها في التعامل مع الآخر. ورواية عفيفة كرم، **بديعة وفؤاد**، التي، تعالج الفروقات الطبقية وصراعها، وبفضل حكمة المرأة يمكن تذليلها والتغلب عليها.

أما رواية ليلى بعلبكي، **أنا أحيا**[1]، التي اعتبرت ثورة في عالم الرواية، وما تحمله من صرخة الأنثى في وجه السلطة البطريركية، فتناولت المرأة في نهاية الخمسينيات، وما عكسته من إرادة وسعي إلى التحرر، كما حدث مع لينا بطلة الرواية، إلى رواية **فتاة تافهة**[2]، لمنى جبّور، التي كان تأثرها واضحاً بليلى بعلبكي، وبطلتها ندى، مثلت استمرارية للينا فياض بطلة بعلبكي، وقد يتساءل قارئ، لماذا تمت دراستها وهي، لم تضف أفكاراً جديدة، عن تلك التي طرحتها بعلبكي في رواية **أنا أحيا**؟ والإجابة هي، أن هذه المرأة كاتبة جريئة، كتبت روايتها الأولى، وهي في سن الخامسة عشرة، ولم تنل حقّها، لهذا السبب رأيت من الواجب دراستها، وتسليط الضوء على أعمالها.

أما ليلى عسيران، التي مرّت بتجارب غير عادية في حقبة تاريخية مترعة بالأحداث، في لبنان والمنطقة العربية، فهي، عالجت في روايتها **الحوار الأخرس**[3]، موضوع المرأة، الدُمية الجميلة، في المجتمع البرجوازي في المدينة، والمرأة التي تبحث عن نفسها، وكان لها دورها سياسياً واجتماعياً. ثم تنتقل الدراسة، إلى نموذج مختلف مع إملي نصرالله في

---

(١) ليلى بعلبكي، أنا أحيا، مجلة شعر، ط١، ١٩٥٨ بيروت.

(٢) منى جبّور، فتاة تافهة، دار مكتبة الحياة، ط١، ١٩٥٩، بيروت.

(٣) ليلى عسيران، الحوار الأخرس، دار الطليعة، ط١، ١٩٦٤، بيروت.

روايتها الرهينة[1]، أنموذج المرأة الريفية، حضورها ومعاناتها، في ظل التقاليد والأعراف، التي تقرر مصيرها منذ ولادتها.

وبحثت الدراسة عن حضور المرأة وضياعها إبّان الحرب الأهلية، مع حنان الشيخ في روايتها حكاية زهرة[2]. زهرة التي انتهت إلى القتل على يد قنّاص. ثم مع نجوى بركات التي وصفت أحوال المرأة وصفاً دقيقاً خلال مرحلة الحرب، هذا الوصف أظهر تحولاتها بالمعنى السوسيولوجي والسيكولوجي، ففي روايتها يا سلام[3]، ظهر فيها تشتّت المرأة، وتشظّي حضورها، وعنف صورتها. وتابعت الدراسة مع إيمان حميدان في روايتها: باء.. مثل بيت..مثل بيروت[4]، ونماذجها النسائية ومعاناتهن خلال الحرب، فكان ضياعاً بالجملة.

مع علوية صبح في اسمه الغرام[5]. الأمر اختلف، ظهر أنموذج نسائي مختلف عما سبقه، تمثّل بالجُرأة في الحديث عن الجسد، ورغباته، وحقه في الحب والجنس. لنصل بعدها، إلى امرأة العولمة، مع سحر مندور، الشابة، التي تنتمي إلى الرواية الشبابية الجديدة، في عصر العولمة، في روايتها حب بيروتي[6]، التي أقامت علاقة مفتوحة قائمة على التجريب، وبموافقة الشريك.

لكلّ هذه الأمور التي ذُكـرت، كان الاختيار للروائيات، اللواتي سبق ذكرهن، ورواياتهن، التي عبّرت كل رواية عن مرحلة زمنية، وعكست بيئة اجتماعية في حينها.

من خلال هذه الأعمال، سيتمّ السعي لتسليط الضوء على الهواجس والقضايا، التي طرحتها كل كاتبة، منطلقة من واقعها، عبر ما أسميه حضور شخصية المرأة، ولإلقاء نظرة

---

(١) إملي نصر الله، الرهينة، دار نوفل، ط١، ١٩٧٤، بيروت.

(٢) حنان الشيخ، حكاية زهرة، دار الآداب، ط١، ١٩٨٠، بيروت.

(٣) نجوى بركات، يا سلام، دار الآداب، ط١، ١٩٩٩، بيروت.

(٤) إيمان حميدان، باء... مثل بيت... مثل بيروت، دار المسار، ط١، ١٩٩٧، بيروت.

(٥) علوية صبح، اسمه الغرام، دار الآداب، ط١، ٢٠٠٩، بيروت.

(٦) سحر مندور، حب بيروتي، دار الآداب، ط١، ٢٠٠٩، بيروت.

شاملة على كتابة المرأة، خلال قرن ونيف من الزمن، وتطوّر هذا الحضور في الكتابات، التي تناولت قضايا المرأة وقضايا مجتمعها، ومفهوم هذا التطور وظروفه.

ولا تخفى على أحد أهمية الرواية في هذا العصر؛ وتكاد تكون أدب العصر، فهي كما تقول الناقدة يمنى العيد: «تمارس دورها في المثابرة على وضع عالم الحياة في النور الدائم، وعلى حمايتنا من النسيان»[1]، وتعكس الواقع الذي تتناوله، من النواحي الاجتماعية والسياسية والاقتصادية كلها. وكلّ الهدف من الدراسة، هو، الوصول إلى نتيجة مرجوة هي: متابعة حضور المرأة في الرواية اللبنانية المعاصرة عبر طرح أسئلة منها:

- هل ما زالت قضية المرأة، موضوع نقاش وجدل منذ قرن ويزيد؟
- هل تطرقت الكاتبات إلى مواضيع جديدة، ومتغيرة حسب التطور الزمني؟
- هل الروائيات من بيئة واحدة، أم من بيئات مختلفة، وهل لهنّ الرؤية نفسها؟
- وهل تطوّرت نظرة المجتمع إلى المرأة، بعد كفاحٍ دام سنوات طويلة؟
- كيف كانت رواية الحرب، ورواية ما قبل الحرب، وبعدها، وما هو دور المرأة فيها، استناداً إلى العلاقة بين الفرد والمجتمع، والعلاقة بين العمل الفنّي والأدبي، والمجتمع الذي شهد نشأته؟

أسئلة كثيرة تفرض نفسها، بعد نضال دؤوب للمرأة، وحضور مشهود له نسبياً مع حضور الرجل. هذه الأسئلة، سيجري البحث عن إجابات عنها، عبر البحث والتدقيق عن سيرة لا زالت تشغل العالم، وخاصة العربي منه.

ومن البديهي، أن تتجنّب الدراسة أي رواية مكتوبة من قِبل رجل، ذلك أن أحد مسوّغات هذه الدراسة، هو، استخراج صورة المرأة من المرأة نفسها. ولا سيما أنّ هذه الصورة محمّلة بأيديولوجيا تحررية، تسعى إلى تكريس حقوق المرأة في المجتمع العربي.

إن استبعاد الكُتّاب الذكور، غرضه الأساسي، ليس جندرية مضادة على ما قد يعتقد البعض؛ وإنما البحث في كيفية تمكين المرأة من رسم صورتها بنفسها، بأدواتها وانفعالاتها وأفكارها. وبمعنًى آخر، رسم صورة نقية لا تشوبها أية نزعة ذكورية تعكّر صفو النسوية.

---

(١) يمنى العيد، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتمييز الخطاب، دار الآداب، ط١، ١٩٩٨، بيروت.

والصفو النسوي هنا، ليس سوى حقّ المرأة في الكلام على دورها وحقوقها، وعلاقتها بجسدها، وارتباطها بالحداثة والعولمة. وبالتالي، حقّ الدراسة في تحليل هذا الحقّ النسوي، وتتّبع حركته ورصد نتائجه.

تصبو الدراسة إلى توخّي عدم التعميم، واضعة نصب مقاربتها النتائج النسبية، التي تحتمل النقاش، وخصوصاً، أن الصورة النهائية التي جرى التوصل إليها في الخاتمة تعود إلى البحث في صورة المرأة اللبنانية التي ترتبط بعصر العولمة، ما يعني أنها مفتوحة على صور جديدة غير مستقرّة. وقد يكون ذلك، النتيجة الأبرز التي خلص إليها هذا الكتاب، أي إن صورة المرأة تطوّرية وتحوّلية تستعصي على التنميط، والأسلبة، وتذهب ضد التقليدية والكليشيهات. هي صورة، غالباً، ما تتجاوز العوامل التي صنعتها، وتبني نفسها بنفسها.

في المنهج

اتّبعت الدراسة المنهج التاريخي، الذي يرصد الخيط الزمني التاريخي الكرونولوجي، بكل تشعباته ومتغيراته ومشكلاته، وعملت على إظهار العوامل، والعناصر، والمكوّنات، والمحرّكات الاجتماعية، والثقافية، والفنية، التي تؤثّر في حضور شخصية المرأة، عبر كتابات روائيات نساء، قدمن مفهوماً جديداً لصورة المرأة، فجاءت الروايات مطبوعة بطابع مميز، من حيث الموضوعات الجديدة والجريئة.

وهذا، ما يغني البحث، بحيث تُتاح دراسة الرواية اللبنانية، وتحوّلاتها، منذ أواخر القرن التاسع عشر، مروراً بالقرن العشرين، وصولاً إلى بداية القرن الواحد والعشرين، مروراً بكل الأحداث والمنعطفات والسلبيات والإيجابيات والتحوّلات المتنوعة، التي شهدها اللبنانيون في لبنان. ولدرس بيئات مختلفة، ومواضيع مختلفة، لكنها تتناول موضوعاً واحداً، هو قضية المرأة، وحضورها الفاعل، أو المعطّل، أو المُغيب قسراً.

وإذا كان التصنيف الذي جرى اعتماده، يتّسق في إطار تاريخي - زمني، فإنّ ذلك لم يعق تكريس مفهوم واسع لصورة المرأة، أفرزته الكتابات المنتقاة، نماذج للبحث والدراسة. وكان من البديهي أن يجري اعتماد التسلسل التاريخي، لرصد التطور الذي حلّ بصورة المرأة، وهو، ما تدّعي هذه الدراسة أنه أحد هواجسها.

انطلاقاً من ذلك، جاء البحث عن صورة المرأة في بدايات الرواية النسائية، أي الحقبة التي امتدت من عام ١٨٩٩، حتى بداية القرن الماضي ١٩١٢. وكشف هذا التنقيب، الذي خُصِّص الباب الأول من الدراسة له، عن إهمال لتلك المرحلة، تمثّل بندرة المراجع البحثية، التي درستها وعالجت صورة المرأة في نصوصها.

هذا الفقر المرجعي، دفعنا إلى اعتماد التحليل الذاتي، الذي سيُعاد شرح أدواته خلال هذا العرض التمهيدي للدراسة. إضافة إلى ندرة المراجع، فكان من الصعوبة استخراج

صورة واضحة للمرأة في تلك الحقبة، بسبب التماثل مع السرد الذكوري، الذي طغى على الروايات النسائية. وعلى الرغم من ذلك، استقرّت صور المرأة على صفات تمرّدية، تسعى إلى تغيير الواقع التمييزي، الذي تحيا في ثناياه.

إن الصعوبة في إيجاد مراجع بحثية مُساعدة للدّراسة في الباب الأول، باتت أقلّ في الباب الثاني، الذي بحث عن صورة المرأة اللبنانية في روايات الخمسينيات والستينيات، أي مرحلة ما قبل الحرب الأهلية.

لقد جرى استطلاع صورٍ أكثر وضوحاً، وتنوّعاً للمرأة اللبنانية في هذه الحقبة، نتيجة التطور المجتمعي، الذي حصل، ودفع المرأة نحو الانخراط أكثر في السياسة والثقافة والعمل. ليُصار في حقبة الحرب الأهلية إلى تحطيم الصور التقليدية للمرأة، عبر خرق المحظورات، التي كانت تمنعها من الكتابة عن جسدها مثلاً.

وبعد رصد علاقة المرأة بالحرب من خلال ثلاثة نماذج، توقف البحث عند العلاقة التي، باتت تجمع المرأة بجسدها، عبر نموذج قوي وعميق، ما مهّد السبيل لتقديم صورة مغايرة تماماً عن المرأة في الباب الأخير للدراسة. صورة تتماهى مع عصر العولمة، الذي طغى خلال المرحلة الأخيرة.

وبسبب الصعوبة التي واجهت الدراسة في المراجع البحثية - النقدية، جرى اعتماد منهج خاص، يجمع بين القراءة التاريخية لتطوّر صورة المرأة، بما حملت من ظروف وعوامل سياسية واجتماعية، وبين الأحوال النفسية والسلوكية، التي صاحبت هذه الصورة، وساهمت في تركيبها.

لقد فرضت طبيعة الروايات، وتعدد مناخاتها، منهجاً وصفياً تحليلياً، يستخدم مفاهيم التفكيك وإعادة التركيب، مع الاتكاء على مفاهيم من علم النفس، وعلم الاجتماع، وسوى ذلك من المفاهيم الأخرى التي استدعتها الدراسة.

عملت الدراسة على تفكيك صورة المرأة، ليس بالمعنى الثقافي فحسب؛ وإنّما النفسي والسلوكي. فلم يكن كافياً القول: أن هذه المرأة، أو تلك، كانت متمرّدة، بل، العمل على إظهار جذور تمرّدها، والعناصر التي واكبت هذا التمرّد.

وهذا ما تطلب تبديلاً دائماً في أدوات التحليل، تبعاً لنوعية الشخصية موضوع

الدراسة، ولإخراج أفضل ما يمكن إخراجه لخدمة البحث، ففي روايات الحرب الأهلية مثلاً، طغى التحليل النفسي، بفعل أحوال الاضطراب والقلق، التي وسمت نساء تلك المرحلة، على خلاف مرحلة البدايات، التي ركّزت الدراسة فيها على العوامل المحيطة بالنساء، اجتماعاً وسياسة ومعرفة.

لم يكن في المستطاع، التعامل بمنهج ثابت إزاء هذه الصورة المتنوعة من النساء المعتمد دراستهن، بل كان من الضروري إيجاد منهج وصفي تحليلي، وتفكيكي، وإعادة تركيب بطريقة مَرِنة، لنخرج بتحليل مقنع يناسب موضوع الدراسة، وأزعم أن هذا المنهج المركّب، قد ساعدني في الإضاءة على الكثير من النقاط، التي كان من الوارد إغفالها فيما لو تناولت منهجاً محدداً.

خطة الدراسة

تهدف هذه الدراسة كما ذُكِر سابقاً، إلى البحث في صورة المرأة وحضورها، خلال قرن ويزيد من الزمن، في نماذج روائية مختارة، لكاتبات لبنانيات، تركن بصمة واضحة في انطلاقة الرواية اللبنانية والعربية، في أواخر القرن التاسع عشر، وهنّ زينب فوّاز، لبيبة هاشم، وعفيفة كرم. ثم انطلاقة الرواية مجدداً في أواخر خمسينيات القرن العشرين، بعد طول انقطاع، مع ليلى بعلبكي، منى جبور، وفي الستينيات مع ليلى عسيران، وإملي نصرالله. ثم دراسة رواية الحرب الأهلية، مع حنان الشيخ، نجوى بركات، وإيمان حميدان. وصولاً إلى رواية ما بعد الحرب، مع علوية صبح، وسحر مندور.

أن التقسيم التاريخي الذي اعتمدته الدراسة، خضع للشّروط السياسية والاجتماعية والاقتصادية، التي صاحبت المراحل الزمنية، وفق تحقيبها للمراحل الواردة في الدراسة. فسُميت المرحلة الأولى، مرحلة التأسيس١٨٩٩، أو رواية البدايات، وبعدها تمّ القفز دفعة واحدة إلى مرحلة الخمسينيات والستينيات، وسُميت مرحلة انطلاقة الرواية ١٩٥٨، ذلك أن صدور الرواية النسائية اللبنانية قد توقف عشرات السنين، نظراً إلى الظروف السياسية التي حلّت بلبنان والبلاد العربية، بعد الحرب العالمية الأولى، فكان ظهور دولة لبنان الكبير ١٩٢٠، وبعد الحدود الجغرافية التي رُسمت مع اتفاقية سايكس - بيكو. كل ذلك ساهم في جمود الرواية النسائية في لبنان نتيجة الذي حصل. ولم يعرف لبنان استقراراً ملحوظاً، فكانت أحداث ١٩٥٨، ومن ثم اندلاع الحرب الأهلية في لبنان ١٩٧٥، ولأن الحرب شكّلت محطة مفصلية في تاريخ لبنان، واستُخدمت لتحقيب التاريخ اللبناني، وذلك، بسبب آثارها الجمّة والكارثية على بنية المجتمع وشرائحه. وقد جرى التعامل مع الحرب على هذا الأساس، وليس بوصفها معياراً. والحرب في الدراسة هي شرط اجتماعي

وسياسي، عاشت في خضمه المرأة، وشكّلت شرطاً مفصلياً وغيرت مجتمعاً برمته، لذا، كان لا بدّ من التعامل معها انطلاقاً من ذلك.

لقد شهد المجتمع اللبناني إثر الحرب، تحولات كبيرة وخطيرة على كل الصعد، ومنها الأدبية، فأصبح يُقال: رواية ما قبل الحرب، ورواية الحرب، ورواية ما بعد الحرب... ولهذا السبب جاء تقسيم الدراسة إلى أبواب أربعة، استناداً إلى مرحلة التأسيس ١٨٩٩-١٩١٢، ثم مرحلة ما قبل الحرب ١٩٥٨-١٩٧٥، تلتها مرحلة الحرب ١٩٧٥-١٩٩٩، وصولاً إلى مرحلة ما بعد الحرب، ٢٠٠٠-٢٠٠٩.

تقوم خطة الدراسة، على قراءة أعمال الأديبات موضوع العمل، وتحديداً الروايات التي اخترتها للدراسة، وأردتها ترتيباً زمنياً من:

أولاً: رواية البدايات

- حُسن العواقب/ زينب فوّاز ١٨٩٩.
- قلب الرجل/ لبيبة هاشم، ١٩٠٤.
- بديعة وفؤاد/ عفيفة كرم، ١٩١٢.

ثانياً: انطلاقة الرواية، ورواية ما قبل الحرب الأهلية اللبنانية

- أنا أحيا/ ليلى بعلبكي، ١٩٥٨.
- فتاة تافهة/ منى جبّور، ١٩٥٩.
- الحوار الأخرس/ ليلى عسيران ١٩٦٤.
- الرهينة/ إملي نصرالله ١٩٧٤.

ثالثاً: رواية الحرب الأهلية في لبنان

- حكاية زهرة/ حنان الشيخ، ١٩٨٠.
- يا سلام/ نجوى بركات ١٩٩٩.
- باء.. مثل بيت.. مثل بيروت/ إيمان حميدان ١٩٩٧.

رابعاً: رواية ما بعد الحرب الأهلية في لبنان

- اسمه الغرام/ علوية صبح، ٢٠٠٩
- حبّ بيروتي/ سحر مندور ٢٠٠٩.

تتألف الدراسة من:

- تمهيد، يتناول الرواية اللبنانية والعربية، نشأتها، انتشارها، أنواعها، وأبرز مواضيعها.
- مقدمة في كل فصل، تتناول الروائيات اللبنانيات موضوع الدراسة، والمكونات الاجتماعية والنفسية والثقافية والسياسية التي نشأن فيها.

ومن أربعة أبواب، واثني عشر فصلاً. أراعي في كل باب المرحلة الزمنية، وفقاً لتاريخ الأحداث السياسية، والمتغيّرات الاجتماعية، والمراحل المتتالية من: مرحلة بدايات تأسيس الرواية من ١٨٩٩ إلى ١٩١٢، وبعدها مرحلة الانطلاقة الفعلية للرواية اللبنانية مع ليلى بعلبكي ١٩٥٨ إلى ١٩٧٤، وهذه مرحلة ما قبل الحرب الأهلية، يليها مرحلة الحرب الأهلية من ١٩٧٥ إلى ١٩٩٧، وصولاً إلى مرحلة ما بعد الحرب، وزمن العولمة مع علوية صبح ٢٠٠٩، وسحر مندور ٢٠٠٩.

تمهيد

تبدو الرواية العربية، الحصيلة الأبرز لعصر النهضة، الذي يبدو أن إرهاصاته الأولى كانت في بداية القرن التاسع عشر. فالصراع الذي تمظهرت ثنائياته آنذاك بين قديم وحديث، تقليدي وحداثوي، ساهم في تنامي فنّ الرواية، وتحويله في الوقت نفسه إلى مساحة للتعبير عن هذا الصراع.

لقد استفادت الرواية من عصر النهضة، وفي الوقت نفسه، شاركت في صنعه، لتتطور وظيفتها من أداة للوعظ، أو التسلية، إلى منبر تنويري، يوقظ في المجتمعات العربية نزعات التقدم، والحرية، وحقوق المرأة.

وقد لا يكون غريباً في هذا الإطار، أن تتأثر الرواية العربية بالأيديولوجيات، التي شكّلت الوعي العربي بتجلياته كافّة، فتتبنى تارة قضية التحرر من الاستعمار، وطوراً موضوع اغتصاب فلسطين، وأطـواراً كثيرة المسائل التي تتعلق بحرية الفرد العربي، واحباطاته، وأوجاعه، وهزائمه، لتركّز في وقت لاحق على الحداثة، وعلاقتها بالمجتمعات العربية.

وعلى الرغم من أن العلاقة بين مرحلة النهضة بحمولاتها المعرفية، وبين فنّ الرواية، حملت شيئاً من الالتباس، نتيجة التخالط والاشتباك التاريخيين، اللذين حالا دون معرفة أي طرف قد استفاد من الثاني أكثر، إلّا أن الخاصية البارزة تبقى بالنسبة إلى كلا الجانبين، النهضة والرواية، هي علاقتهما بالغرب والاحتكاكات الحضارية، التي انتجت الكثير من الأسئلة عن الثقافة العربية، فيقول روجر ألن: «إن تطوّر الرواية العربية المعاصرة كان نتيجة

للمواجهة، والالتقاء بين كل من الغرب بعلومه وثقافته من جهة، وبين إعادة الكشف وإحياء التراث الكلاسيكي العظيم للغة العربية وآدابها من جهة أخرى»(١).

بهذا المعنى، فإن الرواية العربية حملت في ثناياها بذور عصر النهضة، وسجالاته المعرفية المستقاة من الغرب، مستطلعة أحوال الاجتماع البشري العربي، وتحوّلات البلدان التي عبرت فيها، «وصار هذا الفنّ سجلاً دقيقاً للصراع الحضاري، الذي تعرّف فيه العرب إلى ذاتهم»(٢). ذلك أن الاحتكاك الفني بالغرب استولد العديد من التساؤلات حول الهوية، والذات، وطبيعة العلاقة التي تجمعنا بالآخر، «ويصحّ القول: إن تاريخ تكوّن الرواية العربية يكاد ينطبق على تاريخ البحث عن الهوية»(٣).

يُضاف إلى ذلك، أن الرواية، نجحت في تكوين إطار معرفي يعادل الواقع أكثر من بقية الأجناس الأدبية، كما قدمت رؤية للعالم تتجاوز الصورة الخرافية - الأسطورية، التي كانت تسيطر في المرحلة السابقة، «فانطوت الرؤية الصاعدة في مطلع النهضة العربية على نزعة عقلانية أساسية»(٤). فساهمت الرواية في تحطيم الكثير من القيم والتقاليد، والأعراف البالية، التي كانت تتحكم في المجتمعات العربية، وتحول دون إحداث أي تقدم فيها. واهتم الكتّاب بتحميل أبطال رواياتهم أفكاراً تنويرية، تساهم في إنضاج وعي جديد لدى الشرائح المجتمعية المختلفة.

وممّا ساعد الرواية على أداء المهام السابقة، ارتباط نشوئها بصعود فكرة المدينة وما صاحبها من وعي مدني - تحديثي، لازم عصر النهضة، «ففنّ الرواية، من حيث علاقة تولّده في المدينة وبالمدينة، مشروط بوعيها المحدث الذي تستهله طليعتها، وذلك في سياق تحولات تسمح بالمغامرة والاختلاف، وتتيح للطليعة من مدى الفعل الاجتماعي، والسياسي، والفكري، والإبداعي. مايسمح بوضع المسلّمات الأساسية موضع

---

(١) روجر ألن، الرواية العربية، مقدمة تاريخية ونقدية، ترجمة: حصة منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٩، ص١٧.

(٢) عبدالله أبو هيف، الجنس الحائر، أزمة الذات في الرواية العربية، دار رياض الريس، بيروت، ط١، ص ٩.

(٣) م.ن.، ص ١٠.

(٤) جابر عصفور، الرواية والستارة، مجلة دبي الثقافية، دار الصدى للصحافة والنشر، دبي، عدد ٥٥، ص ٢٣.

المساءلة النقدية أو النقيضة، مستهلاً الأفق الحواري الذي يتشكل فنّ الرواية من علاقاته المتعينة»[1].

إن العلاقة الجدلية بين الرواية والمدينة، من حيث «هي فن المدينة المنصبّ على تحوّلات المكان، وصوت الفرد الباحث عن المعنى في تغيير علاقات المجتمع الجديد، هو سببٌ آخر من الأسباب، التي جعلت الرواية طليعة إبداع عصر النهضة، في أداء معاني الاستنارة، خصوصاً من منظور الصلة التكوينية بين هذه المعاني، وتحديث المدينة التي وُجدت في الرواية، ما يصوغ تعارضات تياراتها إزاء التحديث. فباتت الرواية، الفن الأدبي الأكثر جذرية في الاستجابة لمتغيرات التحديث المادي في المدينة»[2]، هذا، وقد جرى رصد علاقة الرواية بالمدينة في هذه الدراسة، عبر رواية أنا أحيا، التي رصدت بدورها تحولات المرأة في بيروت الستينيات، وظهرت الفروقات الفنية والمضمونية والثقافية، بين هذه الرواية وروايات مرحلة التأسيس، بحيث يمكننا أن نفهم كيف أن الرواية هي فنّ المدينة، حتى ولو كُتبت بعض الروايات عن الريف، أو في الريف، فتطور العلاقات ووعي الشخصيات في المدينة، غالباً ما ينعكس على هيكل الرواية وبنائها.

يُضاف إلى العاملين السابقين، النهضة والمدينة، أمر ثالث يتصل بدور العائلات المسيحية، ولا سيما التي تعيش داخل سوريا (كانت تضم آنذاك سوريا ولبنان) كبطرس البستاني وناصيف اليازجي وأحمد فارس الشدياق ومارون النقاش. لقد ساهمت تلك العائلات في «مرحلة الانبعاث القومي، بتنبيه العرب إلى الغنى الذي تتمتع به لغتهم وآدابهم»[3].

ولم يقتصر دور الريادة المسيحية العربية على استنطاق الموروث، وإخراج أفضل ما فيه، بل سعت إلى تجديد القديم أسوة بالحركة التجديدية، التي اجتاحت الغرب، حيث «كانت العائلات المسيحية تلك على اتصال مع الغرب، خصوصاً روما وفرنسا»[4].

(١) جابر عصفور، الرواية والستارة، مرجع سابق، ص ٢٤.
(٢) م.ن.، ص٣٤.
(٣) روجر ألن، الرواية العربية، مقدمة تاريخية ونقدية، مرجع سابق، ص١٨.
(٤) م.ن.، ص ١٧.

والأهمّ من ذلك، أن كتابات تلك النخب ساهمت في التمهيد لتجذير الرواية العربية، «سواء من حيث التعرض لاختراق حواجز المحرمات الاجتماعية، والاعتقادية والتاريخية، ومن ثم، وضع المقولات الاجتماعية موضع المساءلة، وتعرية القداسة الكهنوتية عن رجال الدين المسيحي أولاً، ومساءلة التاريخ الإسلامي، تأكيداً لقيم التمدّن المقترنة بقيم التسامح والعقلانية، واحترام المغايرة ثانياً.

أضف إلى ذلك، التعرض للعلاقة بين الرجل والمرأة، في إطار العلاقة بين الطوائف. وإنزال الحكام من عليائهم، بوسائل التمثيلات الكنائسية التي تناوش المسكون عنه لتنطقه، وجنباً إلى جنب مع الدعوة إلى نبذ المعتقدات الدينية في بعض الأحيان»[١].

إن العلاقة بين العوامل الثلاثة التي سبق عرضها، ساهمت في نشوء الرواية العربية، تبدو متداخلة ومتشابكة العناصر. فالنهضة تلازمت في مساراتها مع الوعي المديني، الذي عملت على تثبيته معرفياً النخبة المسيحية العربية.

وقد تكون الرواية العربية حصيلة طبيعية لتفاعل هذه العوامل، وإفرازها مناخات معرفية مناسبة. والأرضية لكتابات تمضي بالضد من المرجعيات السالفة.

ويجدر الانتباه هنا، أن القراءة التاريخية لنشوء الرواية العربية، تنطوي في ثناياها على قراءة ثقافية - سوسيولوجية، تكشف عن طبيعة التحول في الأفكار، والمفاهيم، والعلاقات التي كانت تحكم العقل العربي. ما يجعل المهمة الهادفة إلى تبيان زمن بروز الرواية ذات وظائف متعددة. الأمر الذي يؤكد أننا حين ندرس الرواية بأزمنتها المتنوعة، نضع نصب مقاربتنا التاريخ غير الرسمي لبلداننا العربية، بكل مايحفل به من جوانب اجتماعية وسياسية وثقافية واقتصادية.

إذ إن الرواية العربية، تختزن في تحولاتها رؤيتنا ذواتنا، وعلاقتنا بالآخر، وصراعاتنا السياسية، وطبيعة الانقسامات المجتمعية والطائفية، إضافة إلى رصدها الأيديولوجيات المختلفة، التي مرت على المنطقة. بحيث إنها أقرب إلى التاريخ المعقد، الذي يكتبه الضعفاء، وليس الأقوياء والمنتصرين، على ما جرت العادة.

---

(١) جابر عصفور، الرواية والستارة، مرجع سابق، ص ١٨٤.

وانطلاقاً من هذه الوظائف، فإن المرأة العربية كانت شريكة فاعلة في إنضاج المدونة السردية العربية، عبر إضافة قضيتها التحررية إلى سلسلة القضايا، التي انشغلت بها الرواية العربية. فخرجت النزعة النسائية الروائية في البداية من الشرائح الغنية، وكذلك الطبقات الوسطى المتعلمة، تزامناً مع تصاعد ظاهرة الصحافة النسائية، إضافة إلى «المدى المتميز من الإنجاز النسائي، ضمن علاقات مجتمع مدني واعد، ساهم في تأسيس الصالونات الأدبية، التي رعتها نساء مستنيرات من بنات الأسر الحاكمة أولاً، ثم بنات الشرائح الميسورة من فئات الطبقة الوسطى ثانياً»[1]، فبرز في هذه المرحلة، اسم عائشة التيمورية، التي اكتسبت مكانة أدبية رفيعة، بسبب قصائدها وكتاباتها النثرية، التي وجدت من يمضي بعدها شوطاً أبعد، خصوصاً من بنات الطبقة الوسطى، اللواتي، سرعان ما برز من بينهن في لبنان الأديبة زينب فواز (التي سندرس روايتها حسن العواقب في بداية هذا البحث). وشكلت مقالات فواز في مجلات: الفتاة وأنيس الجليس والمؤيد والنيل، ما يمكن اعتباره: «استهلالاً جذرياً، وتمهيداً فعلياً، لما كتبه قاسم أمين في كتابيه «تحرير المرأة[2] والمرأة الجديدة[3]، في سياق صعود الوعي النسائي»[4].

إن اتساع رقعة التعليم المدني لدى النساء، ساهم في صعود عدد من الأسماء لتبوّء مراتب أدبية مهمّة، ونخصّ بالذكر زينب فواز في عصرها، ولبيبة هاشم التي تولت إدارة مدارس البنات أيام العثمانيين، كذلك عفيفة كرم وتأسيسها العديد من المجلات.

نشوء الرواية اللبنانية

انعكست عوامل نشوء الرواية العربية، وتطورها على لبنان، «بوصفه أحد مسارح عصر النهضة. ما ساهم في انتعاش الرواية في حضن الجريدة»[5]، حيث نشر سليم بطرس

---

(١) جابر عصفور، الرواية والستارة، مرجع سابق، ص ١٦٢.

(٢) قاسم أمين، تحرير المرأة، دار المعارف، ط١، ١٩٤١، مصر.

(٣) قاسم أمين، المرأة الجديدة، دار المعارف، ط١، ١٩٥٣، مصر.

(٤) جابر عصفور، الرواية والستارة، مرجع سابق، ص ١٥٢.

(٥) مارون عبود، روادنا والقصة، رواد النهضة الحديثة، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٥٢، ص ١٤١.

البستاني تسع روايات اجتماعية، وتاريخية، على صفحات مجلة الجنان، التي أسّسها والده، بطرس البستاني، خلال الحقبة الممتدة بين سنتي ١٨٧٠ و١٨٨٤. فبدت العلاقة وثيقة بين الرواية والصحافة، فاعتبر الناقد الدكتور عبد المجيد زراقط، «أن الصحف البارزة شكلت ما يمكن أن نسميه طريقة في الكتابة»[(١)].

وساعد الفنّ القصصي، الذي راج في تلك الحقبة، مستلهماً مناخات الموروث الشعبي لبروز رواية بالمعنى الفني للكلمة. «وتمثّل هذا التمهيد في تطوير لغة وتقنيات قصصية، يمكنها أداء تجربة حياتية شخصية صار الكاتب يحياها»[(٢)].

ويرى الدكتور زراقط «أن رواية الأجنحة المتكسرة، لجبران خليل جبران، والتي صدرت عام ١٩١٢، قد حققت نقلة نوعية في مسار الرواية اللبنانية، فقد حاول جبران تجسيد تجربة الإنسان العادي – الفرد، في سعيه لامتلاك أجنحة تنقله إلى عالم آخر، سوى عالم الواقع الذي يرفضه، ولا يقلل من أهمية هذه المحاولة لغتها الشعرية، ورومانسيتها، فالمرحلة كانت مرحلة بحث لن يلبث أن يؤتى أكله»[(٣)].

ولعلّ رواية جبران تلك، تعدّ المعادل اللبناني لرواية زينب[(٤)]، للكاتب المصري محمد حسين هيكل، الذي يؤرخ بها بوصفها واحدة ممن شكّلوا مع رواية **حُسن العواقب** لزينب فوّاز، ورواية **قلب الرجل**، للبيبة هاشم، بداية الرواية العربية الحديثة، خصوصاً وأن **الأجنحة المتكسرة**[(٥)] امتلكت خصائص فنية جديدة، لم تظهر في الكتابات التي سبقتها.

من هذه الخصائص، طبيعة الحدث المأخوذ من واقع الحياة الاجتماعية، وقد جرى اختياره ليمثل الحياة الواقعية، وينظر إلى قضاياها، الأمر الذي يعتبر تطوراً نوعياً في الرواية اللبنانية، «إذ كان الحدث في الروايات السابقة، إمّا تاريخياً، أو تجميع

---

(١) عبد المجيد زراقط، في بناء الرواية اللبنانية، الجزء الأول: البناء الروائي بوصفه قصة، منشورات الجامعة اللبنانية، ١٩٩٩، بيروت، ص ٢٥.

(٢) م.ن.، ص ٤١.

(٣) م.ن.، ص ٤٢.

(٤) محمد حسين هيكل، زينب، مناظر وأخلاق ريفية، دار المدى للثقافة والنشر، ٢٠٠٩، دمشق.

(٥) جبران خليل جبران، الأجنحة المتكسرة، الأعمال الكاملة، مؤسسة نوفل، ط١، ١٩٨٠، بيروت.

مغامرات»[1]، يضاف إلى ذلك، تخلّص اللغة الروائية من البلاغة والفصاحة التراثية، التي صاحبت الروايات السابقة، فجاءت لغة جبران شاعرية وبسيطة، تخلو من المفردات الصعبة. كما أن البطل، تخلّى في هذه الرواية عن صفاته التقليدية - الأسطورية، واتّخذ لنفسه وضعية الشاب العادي، الذي ينتمي إلى الطبقة الوسطى. يتأمّل واقعه، ويرفضه طامحاً إلى التغيير.

ولعلّ عاملين رئيسيين يقفان وراء هذا الخرق، الذي أحدثه جبران في صياغة الرواية اللبنانية. العامل الأول: «هو اطلاعه على نماذج من الأدب الروائي الغربي، ما جعله أكثر إدراكاً لطبيعة النوع الأدبي، الذي يسهم في بلورته، من خلال بحثه عن أشكال جديدة لرؤاه الجديدة»[2].

أما العامل الثاني: فهو حضور الوطن في وجدانه، وتشكيله مناخ التجربة، وجوهرها، فيرى الدكتور زراقط أن «الوطن عند جبران ليس ذكريات وصوراً، إنما هو أمّ تتكوّن، عندما تعطي الحنان والغذاء، الأجنحة التي لا تقوى على التكسير»[3].

من نافل القول، أن جبران قد أسس تقاليد كتابية جديدة، في نسج عوالم الرواية اللبنانية، ما ساهم في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الأولى على الخصوص، في بروز تياراتٍ روائية لم يكن الأبرز بينها التيار، الذي يواصل تجاربه من أجل خلق الشخصية الوطنية، فيتوصل إلى إنتاج روايات حديثة تؤسس النوع الروائي، وتؤصّله.

وقد نجد في هذا الواقع، أيضاً، ما يفسّر بروز إنتاج روائي فردي متميز، «يبدو كأنه طفرة، كرواية الرغيف، لتوفيق يوسف عواد». لقد تكرس استخدام الراوي أحداث الرواية، كوسيلة معرفة، أو تسلية، كما بات من المحسوم اختيار الحدث من الواقع الاجتماعي، من دون مغامرات، أو مفاجآت، أو فقرات زائدة من خارج الحدث. وبرز في روايات تلك المرحلة، ظاهرة «حكاية الحبّ المحرّم المحكوم بحتمية النهاية المأساوية»، على عكس

---

(١) عبد المجيد زراقط، في بناء الرواية اللبنانية، مرجع سابق، ص ٤٢.

(٢) م.ن.، ص ٤٣.

(٣) م.ن.، ص ٤٣.

روايات المرحلة السابقة، حيث كانت قصّة الحب تنتهي بسعادة مطلقة، تفضي بدورها إلى انتصار البطل»(١).

وعلى الرغم من هذه التحولات في مسار الكتابة الروائية؛ فإنّ الصراع بين الأجناس التقنية ظل مستمراً، قصة ورواية وخاطرة ومقالة.

وتشجّع بعض الكُتّاب اللبنانيين في مرحلة لاحقة، على استلهام أحداث تاريخية وجعلها متناً لرواياتهم. فعمد الكاتب مارون عبود، خلال أربعينيات القرن الماضي، إلى العودة إلى عهد المتصرفية، في روايته فارس آغا، واختار شخصية الإنباشي: فارس آغا أنموذجاً للفساد، «ليشخّص السلطة العاجزة عن القيام بمهماتها الاجتماعية والأمنية، مُسقطاً الماضي على الحاضر»(٢).

وبعد نهاية الحرب العالمية الثانية، وما أسفرت عنه من قيام معسكرين، خاضا حرباً باردة، تمثّلت ثقافياً في الصراع بين الماركسية والفلسفات المثالية، كالوجودية وغيرها، دخلت الرواية اللبنانية طوراً جديداً، كان انعكاساً لصراعات ثقافية أقل شمولية، طغت على بيروت آنذاك، واستمرت حتى اندلاع الحرب الأهلية، «في تلك الحقبة ازدهرت الصحافة، وحركة الترجمة، والتأليف، والطباعة والنشر، ووجدت مختلف المذاهب، والاتجاهات السياسية، والفكرية، والأدبية، لها أمكنة، فراح كل منها ينشط، وعرفت الساحة الثقافية ظهور صحف كثيرة غير متخصّصة، وصحف متخصّصة ، كـ **الثقافة الوطنية**، **والطريق**، وشعر، وأدب، والآداب، وكانت كل منها تمثل مذهباً فكرياً أدبياً، أو اتجاهاً عاماً»(٣).

وانعكس هذا الغليان الثقافي على المنتج الروائي في لبنان، فبرزت الكتابات التي تجسد تجربة فكرية فلسفية، تملي أفكاراً مسبقة على اختيار الأحداث وتشكلها. كما ظهرت الرواية التي تجسد تجربة حياتية معيشة، فردية كانت أو جمعية. وتفيد قراءة الإنتاج الروائي الذي صدر في هذه المرحلة، أن روايات سهيل إدريس **الحي اللاتيني** ١٩٥٤،

(١) عبد المجيد زراقط، في بناء الرواية اللبنانية، مرجع سابق، ص ٤٨.
(٢) م.ن.، ص ٥٧.
(٣) م.ن.، ص ٦١.

الخندق الغميق ١٩٥٨، وأصابعنا التي تحترق، ١٩٦٢، وكذلك روايتي ليلى بعلبكي، أنا أحيا، ١٩٥٨، والآلهة الممسوخة، ١٩٦٠، تمثل هذا الاتجاه، كما يُلاحَظ، «تأثر إنتاج محمد عيتاني القصصي، والروائي، بالأفكار الفلسفية الماركسية»[1].

وبعد ذلك، جاءت الحرب الأهلية، لتُحدث تصدّعات في المدوّنة الروائية اللبنانية، وتفتّحها على احتمالات شتى، لا تكفّ عن طرح أسئلة الهوية، والذات، والآخر. واستطاع «عدد من روايات الحرب أن يُبدع خطاباً روائياً قادراً على تجاوز الخاص إلى العام، واستطاع أن يكون مؤهلاً - انطلاقاً من ذاكرته الخاصة - لأكثر من ذاكرة، أي لأكثر من قارىء وقراءة»[2]. ما مهّد الطريق، في مرحلة ما بعد الحرب، لبروز نزعات تجريبية مغامرة، تخترق المعايير السابقة جميعها، وتبتكر حِيلها التعبيرية الخاصة.

إن هدف هذه القراءة التاريخية، التي تسلّط الضوء على بدايات الرواية العربية، وصولاً إلى الرواية اللبنانية، ليس سوى تمهيدٍ ضروري للدخول إلى موضوع هذه الدراسة، التي ستتطرّق إلى حضور المرأة في الرواية اللبنانية المعاصرة. إذْ، أن الفهم التاريخي لمراحل التطور، الذي صاحب الكتابة العربية واللبنانية المتصلة بالرواية، يفيد في تحديد الأرضية، التي سنبني عليها دراستنا. «فالمرأة/ الكاتبة»[3]، استندت في مغامرتها السردية إلى التراكم التاريخي السابق، ممتحنة قدراتها على التعبير، انطلاقاً من حركة هذا التراكم، ومساراته الأسلوبية والمعرفية.

---

(١) عبد المجيد زراقط، في بناء الرواية اللبنانية، مرجع سابق، ص ٦٤.

(٢) يمنى العيد، الرواية العربية، المتخيل وبنيته الفنية، ط١، دار الفارابي، بيروت، ص ٩٠.

(٣) يصار إلى استخدام هذا المصطلح للتميز بين المرأة بوصفها كاتبة، والمرأة بوصفها صورة أو شخصية روائية.

الباب الأول

دراسة روايات البدايات والتأسيس
(١٨٩٩-١٩١٢)

الفصل الأول: رواية حُسن العواقب (١٨٩٩)/ زينب فوّاز

الفصل الثاني: رواية قلب الرجل (١٩٠٦)/ لبيبة هاشم

الفصل الثالث: رواية بديعة وفؤاد (١٩١٢)/ عفيفة كرم

نتائج الباب الأول

الفصل الأول

أ - الحضور الأدبي والثقافي والاجتماعي للكاتبة زينب فواز

ب- دراسة رواية **حُسن العواقب** (١٨٩٩)

أ- زينب فواز (١٨٤٦-١٩١٤)

اقترن اسم زينب فواز بأسماء النوابغ الكبار، في أواخر القرن التاسع عشر، الذين ساهموا في معركة الدفاع عن المرأة، ودعوا إلى تعليمها، كذلك ارتبط اسمها بالحركة التنويرية في مصر، أمثال: قاسم أمين، كاتب تحرير المرأة، ومحمد حسين هيكل كاتب رواية زينب، والشيخ محمد عبده، من رواد عصر النهضة، وغيرهم الكثيرين، حيث «شكلوا معاً المدماك الأول في بناء النهضة الفكرية العربية».

فيوم كانت المرأة تعيش في أفق ضيق، ترزح تحت عبء تقاليد صارمة، تمنعها من مغادرة منزلها مهما كانت الظروف طارئة، إلّا بإذن الزوج، حتى ولو كانت مريضة. وهذا ما أشار إليه الروائي نجيب محفوظ في ثلاثيته: «قصر الشوق» و«بين القصرين» و«السكرية». في الوقت الذي «أُسبغت على الرجل نعمة السلطة والسيطرة»[1]، انطلقت زينب فواز نحو العالم الفكري الرحب، وخطّت لنفسها طريقاً شاقاً في العلم والكتابة والتأليف، مناضلة، تعمل في سبيل تطوير المرأة وتعليمها.

تعتبر زينب فواز «درّة عصرها»، وحكايتها، «أجمل وأغنى حكاية لبنانية. إنها حكاية المرأة الجنوبية المناضلة عبر تاريخ لبنان الطويل، وهي التي غزلت من براثن الألم أملاً، ومن عتمة الظلم شعاعاً»[2].

تخطت زينب عوائق كثيرة، بدءاً من الفقر والعوز، إلى التقاليد المجحفة بحقّ المرأة، وعملت بجهد كبير وصبر لا يلين، حتى أصبحت كاتبة وشاعرة ومؤرّخة ومناضلة في

---

(١) فوزية فواز، من مقدمة رواية حُسن العواقب، منشورات المجلس الثقافي للبنان الجنوبي، ط١، ١٩٨٤، ص ٩ و١١.

(٢) ناديا الجردي نويهض، نساء من بلادي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت ١٩٨٦، ص ١٩٩.

صفوف النساء، وطالبت بتعليم المرأة، وبحقها في أن تخوض غمار الحياة، في ميادينها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية كافة.

إذاً، إنها زينب فواز، واحدة من ذلك الرعيل، الذي وعى حقيقة المرأة الإنسانية، فلم تستسلم لما فُرض عليها من أساليب العيش، ولم تذب شخصيتها وتتلاشى من دون أن تترك بصمة في خاطر الزمن.

ويتساءل الأستاذ محمد يوسف مقلد[1]: «تُرى من أين جاءت هذه الفتاة بميلها المبكر إلى الكتب، وكيف تعلّمت وتفوّقت..»[2].

من «الثابت أن الخلفية الثقافية والفكرية موجودة أصلاً في البيئة العاملية، وأنّ النهضة الأدبية في جبل عامل قد قامت على هذا الأساس، أضف إلى أن دار (آل الأسعد)، كانت تُعنى بالأدب والشعر وحفظ القرآن. تلك هي البيئة، التي قضت زينب فواز فيها فترة من حياتها، وفي ظلّها ساهمت في تكوين الفتاة، وفتح باب الحياة لها على مصراعيه».

وهكذا، حملت زينب فواز «رسالة النهضة النسائية، علّها تجد لها ولبنات جنسها، بعض الوجود في مجتمع كان كله للرجل»[3].

هذه هي باختصار البيئة الاجتماعية والإنسانية، التي وجدت فيها زينب فواز.

بيئتها الطبيعية

هي المرأة العاملية، «زينب بنت علي فواز بن حسين بن عبيدالله بن حسن بن إبراهيم بن محمد بن يوسف فواز العاملي». من قرية جنوبية، تقع على كتف جبل عامل، هي، «تبنين». ولدت بين عام ١٨٤٦ «في أسرة فقيرة الحال» لا يكاد يعرف عنها شيء»[4].

---

(١) الأستاذ محمد يوسف مقلد أديب وشاعر لبناني من بلدة تبنين الجنوبية، قضى شطراً من حياته في موريتانيا ومن مؤلفاته: شعراء موريتانيا وموريتانيا الحديثة وديوان الأنسام وكتب مقلد كتاب مذكرات عنه وعن بلدته تبنين، ويذكر فيه زينب فواز.

(٢) محمد يوسف مقلد، عن زينب فواز، مجلة العرفان، الجزء الثالث، مجلد٩٧، ١٩٥٩ ص ٢٣٣.

(٣) فوزية فواز، من مقدمة حُسن العواقب، مرجع سابق ص١٢ و١٣.

(٤) م.ن.، ص ١٣و١٢.

ونظراً إلى ضيق حال أسرتها، «التحقت في خدمة دارَ (علي بك الأسعد)، أحد أمراء جبل عامل في وقته»، وتقرّبت من السيدة (فاطمة بنت أسعد الخليل، زوجة علي بك الأسعد)، التي رأت في البنت ذكاءً لافتاً، فاهتمت بها وتكفّلت بتعليمها، وعلمتها القراءة والكتابة. وكانت السيدة فاطمة، كما يقول مؤرخوها، وكما أرّخت لها زينب فواز في كتابها: «الدر المنثور في طبقات ربات الخدور»، تجيد الشعر، وتحبّ الأدب والعلم، فاكتسبت زينب من خبرات ومعارف سيدتها الشيء الكثير».

ولمّا كانت زينب فوّاز مرهفة الحس، سريعة الاستيعاب، التقطت «كل ما يجري حولها، من أحاديث وأخبار، فقرأت القرآن وحفظت منه الكثير. سمعت القصص والحكايات، فوعت ذاكرتها الغضة كل ما يقال وما تسمعه». ولكي تمرّن ذاكرتها كانت «تعيد على رفيقاتها ما سمعته وحفظته، وتضيف إليه من خيالها الشيء الكثير»[1]. وإذا كانت هي من أرّخ لأربعمئة وست وخمسين امرأة من سيدات الشرق والغرب في كتابها الثمين « الدر المنثور في طبقات ربات الخدور»؛ لكنها أهملت نفسها، ولم تكتب فيه عنها.

لذلك، إن من يسأل عن نتاج الأديبة زينب فواز، يصيبه الإحباط والتعب، لفقدان كتبها، وغيابها عن المكتبات العامة والخاصة، وعن دور النشر. ولا يستطيع الباحث أن يظفر إلّا بالقليل من نتاجها.

وبهذا، تكون «قد قصّرت في حق نفسها، وحرمت الباحثين من المصدر الأصيل للتعرف إليها، وخصوصاً أن النقاد قد أهملوا تلك الكاتبة الرائدة، وتأخّر نتاجها عن القراء عشرات السنين، وفي ذلك «تجاهل، لا جهل ولا سهو»[2].

نشأت زينب فواز» في بيت ريفي متواضع، كمعظم بيوت الفلاحين في ذلك الزمن، بيت عربي مقطع بقناطر مزدوجة كأقواس النصر، فيه سُدّة كبيرة ترزح بأشغال مختلفة من حاجات الحياة عند الفلاحين، وقاطع من الكواير المعدة لخزن الحبوب والطحين، وما إلى

---

(١) ناديا الجردي نويهض، نساء من بلادي، مرجع سابق، ص ٢٠٠.

(٢) فوزية فواز، تقديم حُسن العواقب، مرجع سابق، ص ١٢.

ذلك، ودار فسيحة تتسع لربط الخيل وبعض الماشية، ومثل هذه الدار لا بد لها من بوابة كبيرة، حجمها يقاس بمقياس تقديري خالص، وتعريفه: «الجمل محمل قشاً»[١].

حفظت فواز «القرآن وفهمته، ووعت معه جوهر الذات الإنسانية، وانكبّت على ينبوع المعرفة والثقافة، تنهل منه وتطفئ ظمأها الفطري إلى المطالعة والتحصيل، يشجعها على ذلك الجو الأدبي الذي صادفته لدى الأسرة الأسعدية، مما شد أواصر العلاقة بينهما، وطبعها بطابع فكري وأدبي نادرين في ذلك الزمن».

كان (علي بك الأسعد)، وهو أحد أمراء جبل عامل، «يصطحبها معه في نزهاتهم إلى بلدة الشرقية الجنوبية، القريبة من بلدة تبنين، للمنادمة الأدبية وقول الشعر، وكان في بيت أحد أصدقائهم من « (آل مقلّد) مكتبة كبيرة مودعة لعالم إيراني يدعى (الكاشاني)، تحوي مخطوطات نادرة، وكتباً قيمة، وكانت زينب تجعل المكتبة شغلها الشاغل، ونقلت منها الكثير إلى القصر في تبنين».

زواجها

تزوجت زينب فواز، «بتدبير من السيدة فاطمة الأسعد، من رجل كان يعمل عندهم سائساً للخيل، وهو (محمد محمود فواز)، وكانت وظيفته جيدة ذلك الزمن، تعادل وظيفة رئيس الحرس الخاص في بلاط ملك»؛ لكنهما لم يتفقا فانفصلا، وبالطبع «لم يكن الفشل فشلها هي؛ إنما فشل مجتمعها الذي عاشت فيه. فكيف لامرأة مثلها، متعلمة ومثقفة، أن تنسجم مع رجل أمي، بينه وبينها تفاوت كبير في المستوى الفكري والعقلي»[٢].

وبعد فترة، جاءها «أحد أقربائها، وحاول إكراهها على الزواج منه؛ لكنها صدته فهددها، فهربت منه إلى بيروت مع قافلة من التجار المتجولين، وانفصلت عنهم في محلة

---

(١) فوزية فواز، تقديم حُسن العواقب، مرجع سابق ص ١٢ و١٣.

(٢) م.ن.، ص ١٤.

البسطة. ويبدو أنها بحثت عن عمل ما، إلى أن التحقت «بدار يوسف حمدي يكن، أحد الوجهاء المصريين، وكان حينها مقيماً في بيروت»[1].

انتقالها إلى مصر

ذهبت أنظار زينب فـواز إلى مصر، مركز الثقافة والمعارف، وقبلة الكُتّاب والنهضويين، بعيداً عن جور السلطة العثمانية وظلمها، وحيث كان أخوها يقيم ويعمل. وهناك «التقت بالأستاذ حسن حسني الطويراني، صاحب مجلة «النيل»، وكان يجيد الشعر والإنشاء باللغتين العربية والتركية، فتتلمذت على يديه، حتى تمكّنت من نظم الشعر وكتابته».

ذاع صيت زينب فوّاز في مصر، وعمّت شهرتها الأجواء الأدبية، بعد أن «كتبت المقالات القيمة في مجلة النيل، وأنيس الجليس، وجريدة لسان الحال البيروتية، والبستان، والفتاة، والهلال، والمهندس، والمقتطف، واللواء، والمؤيد، والأهالي، وغيرها من الصحف»، ونشرت فيها مقالات كثيرة ومتنوعة في: «الاجتماع والسياسة والاقتصاد، وخصّت المرأة بالعديد منها، فكانت أول صوت نسائي يدوّي في الأسماع، قبل صوت عائشة التيمورية، وهدى شعراوي، وباحثة البادية، ووردة اليازجي».

زواجها الثاني

من خلال عملها وكتاباتها، «تعرفت إلى الصحفي أديب نظمي الطناحي، وكان رئيس تحرير جريدة الشام، وهو المصري الأصل ثم الدمشقي المنشأ والهوى، فعقد عليها في الإسكندرية، في منزل أستاذها الطويراني، وحضرت معه إلى سوريا فأقامت مُدّة في حوران، ثم انتقلت بعدها إلى الشام؛ لكنها ضاقت بقساوة الحياة وجفاف الأدب، وانقطاعها عن مركز الفكر والنشر في القاهرة، فلم تكن تصل المجلات والصحف إلى دمشق إلّا قليلاً، وفي فترات متباعدة».

إضافة إلى ذلك، كان زوجها نظمي، «متزوجاً من ثلاث نساء غيرها؛ ولكن

---

(١) ناديا الجردي نويهض، نساء من بلادي، مرجع سابق ص٢٠١.

لا يجارينها في مجالات الأدب والعلم، فدبّت نار الغيرة بينهن، عندها قررت الانفصال عن أديب، وهي التي كانت ترفض تعدد الزوجات، وترى فيه وبالاً على العائلة، فانفصلت عن زوجها الذي حاول إرضاءها وإسعادها، فنقل لها كل الأجواء الأدبية إلى داره، وكان المجلس ينعقد كل أسبوع من أدباء وشعراء، تساجلهم زينب من وراء حجاب، أو من غرفة مجاورة؛ لأن التقاليد الصارمة كانت تحول دون انطلاق المرأة حتى ولو كانت أديبة، انطلاقاً كلياً في ميادين المعرفة والحياة».

حصلت زينب فوّاز على الطلاق من زوجها الطناجي، وعادت إلى مصر تتنفس حرية وأدباً، وتركت أديب نظمي يعاني بُعادها، وحين «سأله أحد أصدقائه إذا صدف أن تشاجر مع زينب، أو ضربها فأجاب شعراً:

رأيت أناساً يضربون نساءهم ... فشُلّت يميني يوم أضرب زينبا
فزينب شمسٌ والنساء كواكب ... إذا طلعت لم تبق منهن كوكبا»[1]

ثقافتها

كعادة أهل عصرها، «ألمّت فوّاز بكل العلوم التي كانت سائدة في العالم العربي يومذاك، كالأدب والتاريخ والفقه وعلوم الدين والفلك والنجوم، فتكونت لديها ثقافة عامة، كانت تنمو على مرّ الزمان، وكتبت في مجالات هذه العلوم في الصحف والمجلات الدورية، وألّفت فيها كتباً أعطت أطيب الثمار»[2].

تجدر الإشارة، إلى أن ثقافتها الإسلامية العميقة، «لم تقلّ عن بعض المختصين في هذا المجال، ومن ضمن رسائلها في هذه الناحية، رسالة اقترحت فيها على نظارة المعارف المصرية، تكليف بعض العلماء بوضع ملخص لتفسير القرآن يسهل تناوله».

شجّعت «الفنون وفي طليعتها المسرح، لما له من أثر في تهذيب النفوس، وكتبت في المسرح مسرحية الهوى والوفاء، التي نقلت فيها صورة عن حياة الشرق إلى المعرض الكولمبي».

---

(١) ناديا الجردي نويهض، نساء من بلادي، مرجع سابق، ص ٢٠٢.

(٢) ناديا الجردي نويهض، نساء من بلادي، مرجع، سابق، ص ٢٠٣.

اهتمت باللغات الأجنبية، «واطلعت على اللغة الفرنسية، أو ألمت بها بعض الإلمام، واقترحت على علماء اللغة العربية وضع إشارات رمزية في الجملة العربية، توضّح معنى الكلام، وتبينه على غرار الكتابة الأوروبية الراقية، كعلامة التعجب، وعلامة الاستفهام، والقوسين، والنقط المتباعدة وغيرها»(١). وتقول في هذا المجال: «وبتأثير ما قدمت وبينت، أتيت أقترح على علمائنا وكتابنا الأفاضل العمل على تأدية هذا الواجب الإصلاحي الثقافي»(٢).

دافعت عن المرأة، ودعت إلى مساواتها بالرجل، فتقول: «إن الروح جوهر مجرد، لا ذكر ولا أنثى.. وكل منهما نصف العالم، وأهمية موقعه على هذه النسبة العادلة»(٣).

دعت إلى تربية البنات التي اعتبرتها قاعدة كل تربية، قائلة: «المجتمع الصالح بنسائه الصالحات، ولا يصلح طفل إذا شبّ في حضن امرأة جاهلة، ولا تتغير أخلاقه ما صار فيه طبعاً غريزياً، فالطفل الذي أحسنت أمه تربيته، كمثل البناء الذي يرفع على أساس متين. فبالنساء الصالحات تعمر الدور والممالك، ومن بين أيديهن يخرج الرجال»(٤).

كان لها مواقف إنسانية لافتة، «تضامنت مع تركيا إثر زلزال ضربها عام ١٩١٢، ونادت بمساعدتها، والوقوف إلى جانبها في نكبتها».

ساندت الجزائر، «يوم حلّت فيها مجاعة وقحط عظيمان».

كان لها آراء في تعدد الزوجات، وفي أمور الطلاق والعمل والحجاب والحرية والمساواة والتعليم. واعتبرت تعدد الزوجات وِبالاً على العائلة، وضغطاً وتشتتاً على الزوج، وكراهية الأبناء لبعضهم، وغيرة الزوجات القاتلة»(٥).

تحدثت في رسائلها عن: الصداقة والوطنية والجوع والمرض، وكان لها مواقف

---

(١) فوزية فواز، مرجع سابق، ص ١٧.

(٢) الرسائل الزينبية، مرجع سابق، ص ٦٤.

(٣) م.ن.، ص ١٩١.

(٤) م.ن.، ص ٧٨.

(٥) فوزية فواز، مرجع سابق، ص١٩ و ٢٠.

سياسية جريئة، فدعت إلى «طرد الاستعمار ومحاربته، وخاصة في المحافظة على تراثنا العربي».

كان لها رأي في بناء الأحزاب، و«دعت إلى تأسيسها، فهي، حسب قولها: تدافع عن الحقوق المهدورة»[١].

عرفت زينب فواز أهمية الصحافة، فاتخذتها منبراً لنشر آرائها ورسائلها، التي تناولت كل الميادين، وأسمعت صوتها مطالبة بحرية المرأة وسائلة الرجل أن يرفع سلطته عنها.

سبقتها شهرتها إلى سوريا، التي أقامت فيها مع زوجها ثلاث سنوات، بين حوران والشام، وبعد أن غادرت الشام، تركت في قلوب السوريين كل حبّ وتقدير وإعجاب، تجلّى في إطلاق اسمها على إحدى المدارس الابتدائية في الشام، في سوق الصوف رقم ٣. سوق مدحت باشا حيث كان مسكنها»[٢].

أحبّت زينب فواز أن تعود إلى قريتها، التي أحبتها تبنين؛ «لكن المرض داهمها، وتوفيت في ٢٧ كانون الثاني ١٩١٤، وكان لها من العمر ٦٠ عاما»[٣].

مؤلفاتها

تركت زينب فواز إرثاً أدبياً كبيراً، توزّع بين الرواية والمسرحية والقصة والمقالات الصحفية، التي تناولت فيها: القضايا الاجتماعية والسياسية والتربوية. هذه المقالات جمعتها في كتاب **الرسائل الزينبية**، ولها مخطوط شعري كتبت بعضه في روايتها حسن العواقب.

---

(١) الرسائل الزينبية، مرجع سابق، ص ١٩٢.

(٢) فوزية فواز، مرجع سابق ص ٢٢.

(٣) يوسف مقلّد، مقال عن زينب فواز، مجلة العرفان، المجلد الخامس عام ١٩١٤ ص ١١٦.

مؤلفاتها المطبوعة

١ - الهوى والوفاء (مسرحية)

طبعت «عام ١٨٩٣، وهي مسرحية في أربعة فصول و٩٤ صفحة، وهي قصة حبّ تدور حوادثها في العراق، غايتها التوجيه والارشاد».

٢ - حُسن العواقب أو غادة الزاهرة (رواية)

«طُبعت عام ١٨٩٩، في مصر بمطبعة هندية، شارع المهدي بالازبكية. وهي رواية أدبية ذات مغزى خُلُقي، تمثّل عادة وتقاليد جبل عامل في ذلك الزمن»[1]. وتعكس الصراع على السلطة بين أمراء جبل عامل، وتدعو إلى الاخلاق والحبّ والحقّ.

٣ - الدرّ المنثور في طبقات ربّات الخدور

«وهو أكبر كتبها وأشهرها، وأكثر قيمة أدبية وموضوعية، ومن أشهر الكتب القديمة؛ لأنه مصدر معتمد لكل من يؤلف في موضوعه، يقع في ٥٥٢ صفحة من القطع الكبير، وفيه ترجمة ٤٥٦ امرأة شرقية وغربية، مرتبة حسب حروف الهجاء.

وهو الكتاب الذي شاركت فيه زينب فواز بالمعرض الكولومبي سنة ١٨٩٣، طبع في مصر بالمطبعة الكبرى الأميرية.

كتبت على غلافه هذين البيتين من الشعر:

كتابي تبدّى جنّة في قصورها ... تروح روح الفكر حور التراجم
خدمت مع جنسي اللطيف وإنه ... لأكرم ما يهدى لغرّ الكرائم»

٤ - الملك قوروش أو ملك الفرس

«طُبعت في مصر عام ١٩٠٥، بالمطبعة الهندية، وهي رواية تاريخية غرامية تصور

---

(١) فوزية فواز، مرجع سابق ص ٢٣و٢٤.

قبح العبادة المجوسية، وحُسن الوحدانية، جمعت بين الفائدة والفكاهة. وفيها سقوط دولة المادِيين، وحلول دولة الفرس محلها، واستيلاء الملك قوروش عليها»[١].

٥- الرسائل الزينبية

«طبعت سنة ١٨٨٢، وهي مجموعة من الرسائل والمقالات، التي كتبتها فواز للصحف والمجلات المصرية والعربية، والتي عالجت فيها حقوق المرأة ومكانتها في المجتمع»[٢]، وقضايا اجتماعية وسياسية مختلفة.

٦- كشف الإزار عن مخبئات الزار

وهو عبارة عن مقالات تتحدث فيها عن تلك الآفة الاجتماعية، التي سيطرت على المجتمع المصري، وصورت فيها البيئة القاهرية التي كانت مصدراً مشهوراً للخرافات»[٣].

٧- مؤلفاتها المخطوطة

- مدارك الكمال في تراجم الرجال.
- الدرّ النضيد في مآثر الملك حميد.
- ديوان شعر « لم يعثر عليه ولكنها أودعت كتبها بعض قصائده، في كتاب حُسن العواقب، والرسائل الزينبية، وفي المناسبات، كرثائها أخيها محمد، أو في مناظراتها مع الأدباء»[٤].

---

(١) فوزية فواز، مرجع سابق ص ٢٤.

(٢) ناديا الجردي نويهض، نساء من بلادي، مرجع سابق، ص ٢٠٣.

(٣) فوزية فواز، مرجع سابق، ص ٢٥.

(٤) ناديا الجردي نويهض، نساء من بلادي، ص ٢٠٤.

ب- دراسة رواية حُسن العواقب

مقدمة

رواية حسن العواقب، رواية أخلاقية هادفة، تدعو إلى الثبات على الحق والإخلاص. تدور أحداثها المتشابكة، بين السرد التاريخي الواقعي، والحكاية الشعبية الموروثة.

الرواية مكتملة العناصر البنائية، من حيث الشخصيات والحدث والزمان والمكان.

هي رواية العبرة والأخلاق الحميدة بامتياز. لا تترك الكاتبة مجالاً وسطاً بين الجمال والقبح، وبين الشهامة والنذالة في الشخصيات. مناخات «ألف ليلة وليلة» ستكون حاضرة في النص، من: قصور وأمراء وحروب، من أجل المحبوبة والسلطة. وحتى على الصعيد اللغوي كانت المحسنات البديعية والكلام الموزون المقفى، وشعر الشطرين الدلالي في النص.

الصراع على السلطة السياسية، الطمع والغيرة، الشهامة والحب والتضحية، عناوين عريضة لرواية حسن العواقب، التي تحكي أحداثاً وقعت في جبل عامل في لبنان، بين العائلة الحاكمة في ذلك الجبل.

يُغيِّر الأمير حامد وصيّة الأب بتناقل السلطة، ويعطيها إلى شكيب - ابن أخيه الذي تولّى تربيته بعد وفاة والده-، فيدخل في صراع مع تامر، الذي يسرق من شكيب محبوبته وابنة عمّه.

تدور أحداث مشوقة، وتتشابك بين معارك وتحالفات ومؤامرات، وككل حكايات العبرة الأخلاقية، سينتصر الحق، ويظفر العشاق بالوصال، وسيذهب الماكرون إلى جحيم، منبوذين من الجميع.

باعتبارها الرواية العربية الأولى، تكون قد سبقت نقادها، فلا يمكننا أن نقارنها بمزامنتها بالروايات العالمية، لاختلاف الشروط التاريخية للرواية، كما لا يمكننا تسليط الحواف الحادة لسيف النقد الحديث عليها. سنحاول إدراك النص وتحليله من داخله. مثلاً: (لا يعتبر خرقاً أو نداءً تحريرياً ذا شأن في يومنا الحالي، أن تُستشار الأنثى في زواجها من قبل أهلها، بينما في حينه، أي منذ مئة سنة ويزيد، يعتبر الأمر خرقاً للأعراف وجرأة مشهوداً لها)، مع الاستعانة بخبرات نقدية حديثة، والتقليل قدر الإمكان من الإسقاطات الجاهزة.

مُلَخّص الرواية

تدور أحداث الرواية مكانياً، في ثلاث قرى من جبل شامخ، وفي مراحلها المتأخرة، تنتقل إلى حوران ومناطق البادية السورية. حيث كان هنالك أمير في قرية الحصن، وهي إحدى القرى الثلاث في الجبل، وأهمها ومركز حكمها، ولهذا الأمير أربعة أبناء، هم: أسعد وحامد وحسن وناصيف، وكان بعد وفاة الأمير، أن أوصى بالحكم من بعده لأبنائه، ومن بعدهم بالترتيب الأرشدي، أي من الأكبر إلى الأصغر سناً، ويتولى من بعده الرئاسة ابنه الكبير أسعد، الذي سيتزوج إحدى الأميرات، وينجب منها ولداً يسميه شكيب؛ لكن، سيفارق الأب ابنه شكيب وهو في عمر السبع سنوات، ليأتي أخوه حامد من بعده، ويرتبط بزوجة أخيه المتوفى، ويتولى الاعتناء بابنه شكيب. أما الأخوان الآخران، حسن، كان له ولدان هما: تامر وسالم، والآخر ناصيف وله: عزيز وخالد، وابنة فاتنة الجمال تدعى فارعة.

كان الأمير ناصيف، قد حكم قرية الزاهرة، وهي إلى الشرق من الحصن، والأمير حسن، حكم الجابية، وهي أقرب إلى الحصن من الزاهرة.

يتوفى الأميران، حسن وناصيف، أثناء حياة أخيهما حامد، حاكم الحصن. يبقى الأبناء وأكبرهم تامر، حيث من المفترض، أن تكون له الرئاسة من بعد وفاة عمه، وفق المبدأ الذي سنّه الأمير الجد.

تبدأ أحداث الرواية، عندما يقرر الأمير شكيب أن يذهب إلى الزاهرة، (قرية أولاد عمه

الأمير ناصيف) ليقضي حاجة لعمه الأمير حامد، يعترضه في الطريق من يطلق النار عليه، ويصيبه في كتفه. يصل شكيب إلى الزاهرة حيث يستقبله أولاد عمه (أولاد ناصيف) وهناك يُداوى، ويلتقي ابنة عمّه فارعة، فيقعا في غرام بعضهما. هذا الحب بين فارعة وشكيب، هو المحور الثاني للصراع في الرواية.

يُخبر شكيب الجميع، بأن إصابته كانت من صياد لم ينتبه لمروره، ويعود إلى الحصن عاشقاً مثقلاً بالمشاعر لحبيبته.

تامر، يتقدم بطلب يد ابنة عمه فارعة، منافساً فيها الأمير شكيب، آملاً بمحاباة أخويها كي ترضى به، لكن الأخوين، عزيز وخالد أصرّا على أن الكلمة الأخيرة في هذا الشأن تعود إلى أختهما، التي كانت أسيرة حبّ شكيب.

ترفض الشابة الجميلة تامراً رفضاً قاطعاً، على الرغم من رغبة أمها وأخويها. ويعود تامر أدراجه خائباً، ليفكر في طرائق أخرى تجعله يظفر بفارعة، وينال من شكيب. تبدأ عمليات استخبارية بين الطرفين، يتولى أمرها صديقا شكيب، صادق ونجيب، ليدفعا أذى تامر عنه، وعيون تامر وأتباعه تصول وتجول وتحاول أن تصيب من شكيب مقتلاً، لكن هذه العمليات تبقى سرية، لا يعلم بها سوى شكيب وأصدقائه..

يقرر تامر أن يختطف فارعة، ينصب أعوانه وعلى رأسهم جابر كميناً لفارعة وصديقتيها أنيسة وسميرة وخادمتها ظريفة، بينما هن يستحممن في ماء النهر في الزاهرة، تُؤسر فارعة وأنيسة.

وتقع حروب كثيرة بين شكيب وتامر، قبل أن تتمكن فارعة من الهرب. وتميل كفة الحرب المندلعة بين الطرفين إلى شكيب. وبعد صولات وجولات، تنتهي الأمور بعقد قران فارعة وشكيب.

الحدث

قد يكون الحدث في رواية **حُسن العواقب**، للكاتبة زينب فواز، العنصر الروائي الأكثر تمايزاً ووضوحاً. يعاني الحدث تصعيداً كلاسيكياً على محاور مكانية متعددة وزمن واحد، وتكثيف وتداخل في مراحله المتأخرة.

إن تَشَكُّل الحدث منطقي ومترابط بشكل سببي، أي كل فعل في النص هو مُولّد لما يليه، انطلاقاً من الحدث الفرض، (أي وجود أبناء عمومة متصارعين على السلطة، في مكان يبدو أنه قريب من مسقط رأس الكاتبة، (قرية تبنين في جبل عامل في لبنان).

التصعيد أيضاً درامي، متطرف في تشابكاته، حتى يحسب القارئ أن الرواية ضرب من الفنتازيا التاريخية، لولا إشارة الكاتبة في مقدمتها إلى أن الوقائع في النص هي حقيقية. ويكون الحدث محرّكاً، يصنع شخصيات غير رئيسية كي تخدم تقدمه، وتصعّد أو تفكك حبكته، بينما الشخصيات الرئيسية، هي، أيضاً فاعلة ومنفعلة ضمن الحدث. (يبقى الأمير شكيب ومن معه يتبعون تامراً من مكان إلى مكان، ويستجيبون كرد فعل لأفعاله المتتالية)، فالحدث وتشكله، هو المتن الرئيس للرواية، حامل بقية العناصر ومولّدها.

الشخصيات

الشخصيات في الرواية لم تكن واضحة المعالم، على الصعيد الذاتي والشخصي، أي أنه لم تكن هناك تمايزات واضحة بين الشخصيات، على المستوى النفسي والتفصيلي الخاص. كان جلّ ما يميز شخصية من أخرى هو، القيمة الأخلاقية والجمالية والمنزلية. أي أن الشخصيات محكومة بثنائية الخير والشر، القبح والجمال، الخبث والطيبة... تقول الكاتبة في وصف فارعة: «قد ميزها الله بما ميزها به من مظاهر الجمال والكمال، وما منحها من خفة الروح، ورِقّة الجانب، فضلاً عما عليها من الحلي والجواهر الكريمة... ملكت قوة النباهة وفصاحة الألفاظ»[1]، ولم تخلق الكاتبة صفات أو أمزجة خاصة (سوى شكلية).

الشخصيات أيضاً مأزومة في النص، فهي لا تتطور ولا تجد سبيلاً إلى ذلك؛ لأن الكاتبة، تطلق أحكاماً جاهزة مؤطرة على الشخصية، لا تترك مساحة لأي شيء مغاير، وقيمة الشخصية لا تُكتسب من أدائها في المتن الروائي وتأثيرها، بل بما تحمله من صفات وأخلاق ومنزلة رفيعة. (على اعتبار أن مغزى الرواية وهدفها أخلاقي موظف بحسب الكاتبة، وبما أن الرواية تُعد من أوليات الروايات العربية، قد يكون هذا طبيعياً، لكن من

(١) زينب فوّاز، حُسن العواقب، منشورات المجلس الثقافي للبنان الجنوبي، ١٩٨٤، ص ٤٨.

المهم بمكان، أن نتابع الشخصيات وتفاعلاتها في النص، لأننا لا نملك إلّا أدوات النقد الحديثة، ومن الصعب الاشتغال على النقد بأدوات تلك الفترة (١٨٩٩).

التفاعل بين الشخصيات، وهو محكوم بالحدث الرئيس، وعليه أن يخدم تقدمه، سيكون على مستوى العلاقات الغرامية بين: صادق وسميرة، وبين نجيب وأنيسة، وبين شكيب وفارعة. كما هناك، سحر فارعة الذي يأخذ الألباب، ويكون مصيدة لكل رجل يراها، فيقع في غرامها، (كان الأثر النفسي لفارعة في الأمير طلال عميقاً في الشخصية، حيث يُمضي وقتاً غير قليل وهو يبحث عنها، ثم يبكي كثيراً عندما يراها، فيقول: «وإني أقول ولا أتحاشى، إن حبها ملك قلبي، وامتزج بدمي، وشغل جميع حواسي، ولما قطعت الأمل من الوقوف على أثرها، انقطعت إلى الحزن والاعتزال عن الناس..»[1].

التفاعلات أيضاً في مستوى الخصومة والمواجهة، الكثير من الأعداء سيصيرون حلفاء بعد معارك ضارية، بسبب أنهم يدركون بعد معرفتهم الأمير شكيب الجانب المحق من المضلل.

عمران، أحد أعوان تامر، ينقلب عليه ويتدخل في المعركة نصرة لشكيب، فيقول: «يا سيدي، والله ما جئت إلى هنا إلّا وأنتم أبغض إلي من الشيطان. ولم يمض عصر ذلك اليوم، إلّا وأنتم أحب من نفسي إلى أهلي. وها أنا قد أخبرتك بخالص نيتي؛ فإن شئت تعفو، وإن شئت فانتقم»[2].

الشخصيات حساسة جداً، مشاعرها دائمة التجيش والهيجان، كثيرة التطرف. في لقاء فارعة وشكيب وسميرة وصادق بعد غياب طويل. تذهب الكاتبة بالشخصيات إلى حالة الإغماء، من شدة تهيج المشاعر، «فأخذت فارعة- عند سماعها خبر قدوم شكيب وصادق- هزة الشوق، وجذبتها رعدة الفرح، فوقفت تختلج كمن اعترته برداء، أو مسّته صاعقة من السماء، فلما دخلا عليهما، ووقعت العين على العين، نفرت على عجل، وانطبعت في وجههما صفرة الوجل، ثم صاحت صيحة ارتج لها المكان، وارتاع لهولها

---

(١) حُسن العواقب، مصدر سابق، ص ١٠٣.
(٢) م.ن.، ص ١١٢.

الأنس والجان... وضمها إلى صدره، وأحنى عليها ضلوعاً ملتهبة، وفؤاداً تكاد تحرقه زفرات حرة، ثم سقطا مغشياً عليهما»[١].

الحزن حزن الجميع، - أهالي القرية يحزنون ويتكدرون عند حزن الأمير - والفرح جامع ومهلل وصاخب. وعلى المستوى الفردي أيضاً، الشوق والوجد حاضران بقوة في الشخصيات، التي تستعمل الكثير من الشعر، لتصف حالاتها العاطفية وتقلباتها النفسية.

عندما شعرت فارعة أنها محاصرة بين تامر والأمير مسيلمة، الذي وقع أيضاً في حبها، «اشتد كربها وعظم خطبها، وصغرت نفسها عندها، ثم اشتعلت ما أكنته الضلوع من تلك الجمرات الحرقات، فأطلقت عليها سيول العبرات، واتبعتها شعراً:

«أيـا رب كـم ذا البين قلبي يجرح وليل همومي ليس يجلي فيصبح»[٢]

الشخصيات على المستوى الرئيسي الأول هم: شكيب، صادق، نجيب، تامر، فارعة، وسميرة.

والشخصيات على المستوى الرئيسي الثاني هم: أنيسة، طالب، جابر، الأمير عزيز.

أما الشخصيات الثانوية فهي كثيرة ومنها: ظريفة، الأمير سالم، الأمير خالد، ثابت، واكد، الراعي قاسم وزوجته وابنته، الراعي إبراهيم وزوجته وابنته وابنه، الأمير طلال، الأمير حمدان، الأمير جابر العوني، الأمير مسيلمة....

حضور المرأة في الرواية

البيئة المحلية وتأثيرها في شخصية المرأة

تنطلق الكاتبة من بيئة الجنوب اللبناني، أيام الإقطاع الأسعدي (آل الأسعد)، أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، أي «البيئة المحلية التي نشأت وتربت فيها، وهذا الأمر سمة مشتركة لنتاج الرائدات في أوائل القرن العشرين»[١].

---

(١) حُسن العواقب، مصدر سابق، ص ١٧٨

(٢) م.ن.، ص ١٦٦.

إن وعي الكاتبات وأفقهن حول موضوع المرأة وصورتها لنفسها، سيتقيد بالمحلي، أي أنه وعي منقطع عن سياق البذور الأولى لتحرر المرأة، الذي بدأت ملامحه تظهر في المرحلة الزمنية التي كتبت فيها الرواية.

من اللافت، أن التاريخ الذي أصدرت فيه زينب فواز روايتها **حسن العواقب**، أي سنة ١٨٩٩، هي السنة عينها التي أصدر فيها قاسم أمين، رائد تحرير المرأة في مصر، كتابه: **تحرير المرأة**. وإذا كان من البديهي الإشارة، إلى أن ثمة كثيراً من السياقات والظروف والأفكار، تمنع مقارنة رواية زينب فواز بكتاب قاسم أمين، ولا سيما أن الكتابين من جنسين كتابيين مختلفين، حيث أن **حُسن العواقب**، رواية تتناول البيئة المحلية في الجنوب اللبناني أيام أمراء آل الأسعد، أواخر القرن التاسع عشر، بينما كتاب **تحرير المرأة** لقاسم أمين، ليس رواية أدبية، بل يتناول موضوع تحرير المرأة المصرية خصوصاً والعربية عموماً. ومن الضروري تسجيل ملاحظة، هي، أن البيئة التي انطلق منها كل منهما، في مقاربة مسألة المرأة، أثّرت بشكل كبير في الصورة التي وضعاها عن المرأة أو أراداها لها.

فقاسم أمين، القادم من بداية عصر النهضة في مصر، حيث غليان الأفكار وتلاقحها الأول مع الغرب، وضع كتاباً يدعو فيه إلى إعطاء المرأة حقوقاً أكثر، ومساواتها بالرجل، بينما زينب فواز، المقيمة في بيئة ريفية لبنانية برجوازية محلية، وضعت المرأة داخل تنميطات هذه البيئة ولم تخرجها عنها. حين تغرف الكاتبة من بيئتها الأقرب، وتستلهم حكايتها من أجواء الأمراء الإقطاعيين، لتبني نصّها الروائي، سيؤدي هذا: «بالضرورة إلى الخضوع لاشتراطات المناخ الاجتماعي، الذي تدور فيه الأحداث»[1].

فارعة أميرة أكثر منها امرأة

زينب فواز الكاتبة الرائدة في خطاب تنويري، تناول في متنه موضوعات تخص المرأة، وتحض على تحريرها وتعليمها. تبتعد في روايتها **حسن العواقب** عن هذه الثيمة. فتبدو بطلتها فارعة، أميرة تنتمي إلى أسرة إقطاعية، أكثر منها امرأة تنادي بأفكار تحررية.

(١) بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٩، ص ٢٤.

فارعة، بطلة الرواية التي تعيش حياتها مدافعة عن خياراتها في الحب والسياسة، نجد في مقابلها شخصية زهيدة، ابنة الراعي، التي يتم تقديمها كهدية، عبر تزويجها بالأمير العوني، حيث «عرضت الأميرة فارعة على الأمير شكيب أن يعقد للأمير العوني على زهيدة، مكافأة له على ما ظهر من حسن خدمته»[١]، وتفسير هذا التناقض بين الشخصيتين، هو المستوى الطبقي، حيث تنتمي فارعة إلى بيئة الإقطاع والأمراء، بينما زهيدة ابنة لراعٍ بسيط، من عامة أهل القرية.

المرأة والسياسة

تسعى زينب فواز في روايتها، إلى إدخال المرأة في الصراع على السلطة، الصراع المتجسد في النص بين تامر وشكيب، حيث تشكل «النساء عناصر مهمة في مجتمعهن، ويفهمن اللعبة السياسية جيداً»[٢]. غير أن ظهور المرأة على المسرح السياسي في هذه الرواية، لا يعني تنافسها في السلطة، بقدر ما يجعلها معادلاً رمزياً لهذه السلطة. إذ تكشف حسن العواقب عن المناخ السياسي في ذلك الوقت، ومنعكساته الاجتماعية، وتتداخل في الرواية شبكة معقدة من العلاقات العائلية، المرتبطة مباشرة بالنظام السياسي.

شخصية فارعة سمات عامة

امتلاك اللغة

فارعة، الشخصية الرئيسية في الرواية، ابنة الأمير ناصيف، وأخت الأميرين عزيز وخالد، فائقة الجمال، «زينها الله من مظاهر الجمال والكمال، وما منحها من خفة الروح،

---

(١) حُسن العواقب، مصدر سابق، ص١٨٤.

(٢) بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية، مرجع سابق، ص ٢٤.

ورقة الجانب»، لهذا يقع في غرامها كل من يراها، فهي، «تملك قوة النباهة وفصاحة اللسان، ومحدثة بارعة»[1]، تقول الشعر، وهذا ما ظهر في مجمل فصول الرواية.

ربما أرادت الكاتبة من جعل بطلتها تمتلك الكلام والفصاحة، استعادة اللغة من السلطة الذكورية، وإعادتها إلى النساء بعد عقود من الحرمان.

ورغم أن فارعة، تقول كل ما يعتمل في داخلها من أفكار؛ إلّا أنها لا تقول شيئاً يرتبط بكونها امرأة حين تتشارك مع الذكر في الكلام، وهي، لا تقول شيئاً نسوياً خاصاً يرتبط بمواضيع تحررية.

التعبير عن المشاعر

تريد زينب فواز في نصّها، أن تجعل المرأة أكثر جرأة في التعبير عن مشاعرها تجاه من تحب. «حيث يتخذن النساء مواقف حازمة، ويعبّرن عن مشاعرهن بصراحة وحزم»[2]. وحين تتسلم فارعة، على سبيل المثال، رسالة من حبيبها شكيب، ترسل جواباً فورياً عن رسالته، تعبر فيها عن مشاعر حبها له، وعن شوقها إليه، بقولها: «يا مهجة الروح... إني أُعاهدك الحبّ.. وها يدي أمدها إليك»[3]. وتكتب له قصائد شعرية، تشكو فيها مشاعر الحب الملتهبة في قلبها وذهنها.

الشخصية القوية

فارعة هي الأنثى الأبرز في روايةٍ يكثر فيها التغزل بالأمجاد الذكورية، لكن الأميرة الحسناء، ذات شخصية قوية ومستقلة، صاحبة قرار نفسها، تدرك حقوقها، ورغم أنها هددت بقتل نفسها لو أرغمت على غير الأمير شكيب؛ (وهذا في ذاته يعتبر خياراً مستقلاً) إلّا أنها تحدّت وحدها الكثير من المشاكل والصعاب، وواجهت أشدّ الرجال بطشاً

---

(١) حُسن العواقب، مصدر سابق، ص ٤٨.

(٢) بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية، مرجع سابق، ص ٤٩.

(٣) حُسن العواقب، مصدر سابق، ص ٥٣.

وعنجهية وخبثاً، كتامر الذي وصفته الكاتبة بأنه: «دنيء الطبع، لئيم خبيث، أناني ولا يجتهد لأمر إلّا ويكون له فيه غرض شخصي»[١]، لذلك لم تضعف فارعة أمام تامر، الذي اختطفها غير مرة؛ بل كانت تواجهه في كل مرة بلهجة أقوى من السابقة، وخصوصاً عندما هددها بقوله: «إن لم تسكتي بالرضا أسكتكِ بهذا السيف. فأجابته: «ويلكَ، أتظنُّ أني أخاف الموت يا نذل الرجال..؟»[٢].

تنتصر الكاتبة لفارعة في مواقف عدّة، أهمها: أن أخاها عزيز وأمها، لم يستطيعا أن يجبراها على الزواج بتامر عندما تقدم لها، رغم اقتناعهما ورغبتهما فيه، وظهر ذلك عندما رد عزيز على طلب تامر بقوله: «إذا قبلت، كان ذلك بُغيتي... وليس لي أن أكرهها على ما لا تريد..»[٣].

الزمان والمكان في الرواية

لا يظهر في الرواية أي اشتغال مهم على المحاور الزمنية، أو على تقطيعات زمنية معينة، إلّا في أماكن تأخر الزمن بين مكان وآخر، فيصار إلى استدراك، حتى تصل الأحداث إلى مستوى زمني واحد في ذهن القارئ. الزمن يسير باتجاه واحد، وهامشي بالنسبة إلى الحدث، (مثلاً لا نعرف في أي وقت من الأوقات وقعت أحداث الرواية). إضافة إلى اعتبارات زمنية تناسب الأمكنة وبعد المسافات.

المكان بارز في مجمل النص، اشتغل على وصف الجميل والحسن منه، كالقصور والمجالس والأثاث الفخم، أيضاً مواقع القرى وجمالية الطرق والغابات. «وكان النهر في أسفل الوادي، بينه وبين الزاهرة مسافة لا تقل عن مسير ساعة تامة، يقطعها السائر بين غابات وزهور وأشجار غضة وروائح عطرة، وهو سائر في سهل كـأنّه بساط من السندس الأخضر. ثم ينحدر إلى ذلك الوادي الذي فيه النهر، وهناك ينقسم النهر إلى جداول

---

(١) حُسن العواقب، مصدر سابق، ص ٨٠.

(٢) م.ن.، ص ١١١.

(٣) م.ن.، ص ٥٩.

تسير بين الأشجار، على تلك الحصباء التي تتلألأ من خلال الماء، كأنها حجارة من در وألماس...»[1].

ارتكز الحدث على التقسيمات المكانية، بين الزاهرة والجابية وحوران وساحات المعارك، حتى السرد تَبِع المكان، وكان أسلوب نقل القارئ بشكل خطابي من مكان إلى مكان، ليطّلع على ما يدور من أحداث.

الأسلوب واللغة

السرد في رواية **حسن العواقب** محايد متواصل، لا يعاني تقطعات سوى بالتنقل بين الأمكنة، لتكمل تشكّل الحدث. السرد شعبي موروث، بشكلية حكواتية، تقارب ألف ليلة وليلة، وتتوجه إلى القارئ بشكل مباشر في كثير من المواضع، أو تحاول أن تنقله بين مكان وآخر.

قد يُلاحظ، تدخلات للكاتبة في مجرى السرد، على سبيل التوكيد أو التعجب أو إعطاء رأي معين بشخصية أو حدث. واللغة بلاغية في الدلالة باستخدام المجازات، وفي مستوى المحسنات باستخدام السجع، مثلاً: «أحسبني سعيدة إن تنازلت لقبولي عهدك وأمينة ودِّك. وها يدي أمدها إليك، إشارة لعقد رابطة الود، ودوامة في القرب. وهكذا تعاهد الخليلان، وتبادلا شكوى الهوى والهوان»[2].

إضافة، إلى شعر الشطرين الموزون، والموظف، لشعرنة المواقف والمشاعر.

المغزى

«أنا في كرب عظيم لغيابك يا سيدي وأميري. قال: «لم يغب عنك يا مالكة فؤادي غير جسمي. وأما الروح والقلب سأودعهما عندك أمانة، يجب صيانتها، وهدية، أنت أجدر

---

(١) حُسن العواقب، مصدر سابق، ص ٨٤.

(٢) م.ن.، ص٥٣.

بصيانتها.... قالت: إني أعاهدك على ما تحب، وأحسبني سعيدة إن تنازلت لقبولي عهدك وأمينة ودّك»[1].

هذا العهد بين فارعة والأمير شكيب في لقائهما الأول، سيبقى حياً ينبض في قلب كل منهما طوال أحداث الرواية، لا يغيب أحدهما عن بال الآخر، رغم كل المصاعب والعوائق التي حالت بينهما.

الرواية موجهة من قبل الكاتبة، كي تخدم هدفاً مسبقاً وُضِع لها، وهو ما انعكس جلياً على جميع عناصر الرواية، حيث كل المكونات محكومة بثنائيات أخلاقية.

تريد زينب فواز أن تقول، إن الجشع والطمع في السلطة والمنصب، هو مقتل الأشخاص السيئين. وأن الحب والجمال والطيبة، لا بدّ أن تنتصر على الخبث والدهاء والمكر.

---

(١) حُسن العواقب، مصدر سابق، ص ٥٢.

خلاصة

قد يواجه المرء عجزاً أو صعوبة في الزمن الراهن، عن إدراك أهمية رواية حسن العواقب الزمانية، لما حصل من تطوّر في شكل الرواية العربية والعالمية، وفي أدوات النقد وأساليبه. لكن الوقوف عند هذه الرواية بظرفيها الزماني والمكاني، أي أن تكتب امرأة أول رواية عربية سنة ١٨٩٩ (عهود ظلام سلاطين العثمانيين)، هو انتصار على الظلامية، وتأسيس لنهضة الفكر والأدب العربي.

هو أيضاً منجز مكتمل العناصر البنائية للرواية، فرغم استخدام القصص الشعبي، لم تقع الكاتبة في الحكاية، بل سعت لخلق الحدث والشخصية، والمكانية الروائية، ولو بتقنيات مختلفة عما نألفه في عصرنا.

زينب فواز، أو «دُرّة عصرها»[1]، كما سميت في ذلك الوقت، بما خلّفته من منجزات على الصعيد الروائي والمسرحي والشعري والصحفي، أول روائية عربية، تدعونا إلى النظر في أحوال المرأة العربية، بعد مئة عام من انتفاضة زينب ومجايليها، على الأعراف والتقاليد الجائرة في حق المرأة العربية.

صحيح أن زينب فواز، لا تحمّل بطلتها أية أفكار تحررية، بما يخصّ موضوعات المرأة العربية؛ إلّا أنها ترفع من وعيها، وتدخله أكثر في الحياة السياسية والاجتماعية لبلدها. وهذا يعدّ تطوراً في صورة المرأة، ولا سيما أن أية محاولة لتقييم هذه الرواية، يجب أن توضع في إطارٍ ما، كان متوافراً في الأدب العربي في ذلك الوقت. الأمر الذي، يضع زينب فواز في موقع متقدم للدفاع عن المرأة، والانتصار لها.

---

(١) ناديا الجردي نويهض، نساء من بلادي، مرجع سابق، ص ١٩٩.

الفصل الثاني

أ - الحضور الأدبي والثقافي والاجتماعي للكاتبة لبيبة هاشم (١٨٨٢-١٩٥٢)

ب - دراسة رواية **قلب الرجل** (١٩٠٦)

أ- لبيبة ماضي هاشم (١٨٨٢-١٩٥٢)

تُعتبر لبيبة ماضي هاشم، إحدى «عظيمات النساء العربيات في هذا العصر، وأبرزهن تضحية ونبلاً وإنكاراً للذّات، وأشهرهنّ في حقلي الصحافة والأدب. إنها الشعلة التي أضاءت الطريق أمام أجيال من بنات جنسها في لبنان ودُنيا العروبة».

وُلِدت في حي «الخندق الغميق، في بيروت سنة ١٨٨٢ ميلادية»[١]، وبعضهم قال: إنها وُلدت في «بلدة كفرشيما في لبنان». هي من «أسرة مارونية تدعى (ماضي). تلقّت لبيبة تعليمها في مدرسة راهبات المحبّة، وتخرجت من كلية البنات الأميركية»[٢]. تركّز اهتمامها على دراسة اللغات الأجنبية، فأجادت اللغتين الفرنسية والإنكليزية.

تزوجت لبيبة ماضي في سنّ مبكّرة، وهي «السادسة عشرة من عمرها، من رجل يُدعى عبده هاشم، يعمل في التجارة. رزقت ولدان: ابنة وصبي. انتقلت مع عائلتها إلى القاهرة، وهناك التقت الأديبة والشاعرة اللبنانية وردة اليازجي، وتعرّفت في صالونها الأدبي إلى عدد كبير من المفكرين والصحفيين والشعراء والأدباء القادمين من بلاد الشام: من لبنان وسوريا إلى مصر»[٣]. مصر التي قصدها الكثيرون، هرباً من ظلم الحكم العثماني، وحيث كانت «منارة الحرية والإبداع في تلك الفترة»[٤].

انطلقت لبيبة هاشم في مصر، وظهر نبوغها، «فأعجب بها الأديب واللغوي الشيخ

---

(١) ناديا الجردي نويهض، مرجع سابق، ص ٢٦١.

(٢) أحمد محمد سالم، دراسة وتقديم كتاب في التربية للبيبة ماضي هاشم، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ط١، ٢٠١٢، ص ٥.

(٣) باث بارون، النهضة النسائية في مصر، ترجمة لميس النقاش، المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٩، ص ١٠.

(٤) أحمد محمد سالم، كتاب في التربية، مرجع سابق، ص ٥.

إبراهيم اليازجي، وكان من الطراز الأول في كُتّاب عصره، فلقّنها بنفسه أصول اللغة العربية، وقواعدها وآدابها، إلى أن اشتدّ عودها»(١).

ثقافتها

اهتمّت لبيبة هاشم بالثقافة الأوروبية، من دون أن تهمل ثقافتها العربية، فهي التي كانت «تشعر بانتمائها العميق إلى الشرق، وكانت تنتقد دائماً التقليد الأعمى للغرب، وتحافظ على جوهر ثقافتها الخاصة، وتقاوم محاولات نبذ العادات والممارسات المحلية، وكانت تنتقد استخدام الألفاظ الأجنبية من دون مناسبة»(٢). كتبت في هذا الموضوع مقالة سنة ١٨٩٦ نشرته في مجلة الثريا التي اهتمت بالأم والطفل، تطالب فيه النساء العربيات إتقان لغة بلادهن أولاً قبل سائر اللغات.

كتبت في المجلات المصرية ومنها: **أنيس الجليس، الهلال، المقطتف والضياء**. ولأنها وعت رسالة الصحافة ودورها المهم، قررت أن تؤسّس مجلتها الخاصة، فكانت «فتاة الشرق»، التي أطلقتها عام ١٩٠٦، بحيث «كانت المجلة الأكثر توزيعاً، والتي استمرت إلى عام ١٩٣٩، ويرجع سبب استمرارها إلى مهارة صاحبتها في إدارة المجلة تجارياً، إضافة إلى موهبتها الأدبية»(٣).

تلك الموهبة التي حققت لها شهرة واسعة في الأوساط الأدبية، فدعتها «الجامعة المصرية لتكون أستاذة محاضرة في قسم النساء، فكانت السيدة العربية الأولى التي تعتلي منبر معهدٍ علمي كبير. طارت شهرتها في أنحاء العالم العربي، إلى أن انتدبتها الحكومة الفيصلية سنة ١٩١٩؛ لأن تكون مفتشة عامة لمدارس الإناث في دمشق، وهو المركز الذي ما أُسند قبلها لامرأة، فقامت بما أُوكل إليها خير قيام»(٤).

اهتمت بالتربية اهتماماً لافتاً، وألّفت كتاباً فيها وهو: «كتاب في التربية» سنة ١٩١١،

---

(١) ناديا الجردي نويهض، مرجع سابق، ص ٢٦٢.
(٢) باث بارون، النهضة النسائية في مصر، مرجع سابق، ص ١٠٣.
(٣) د.احمد محمد سالم، كتاب في التربية، مرجع سابق ص ٨.
(٤) ناديا نويهض، مرجع سابق، ص ٢٦٢.

يضمّ سلسلة محاضرات ألقتها على النساء في جامعة فؤاد الأول، وفي دمشق. أظهرت في كتابها أهمية التعليم، وأهمية التربية في نهوض الشرق، فتقول: «إن ما يمكن أن ينهض في الشرق هو ما يسمونه العوامل الأدبية، وهي تنحصر في أمرين أساسيين هما: التعليم والتربية، فالتعليم هو الذي يتولى فائدة العقل، وصياغة أحكامه، والتربية هي التي تتولى قيادة الأخلاق، وطبعها على الخطة التي ترسمها لها»[1].

رأت لبيبة هاشم، أن تربية النساء هي الأساس؛ لأن المرأة هي التي «تربي أجيال المستقبل، وعلى نسبة تربيتها يُقاس مدى تقدم البلاد وتأخرها، وعلى ذلك فان البلاد: مدينة للأمهات»[2].

وترى هاشم، أن أكثر مساوئ المجتمع، ينتج من عدم تربية المرأة والاهتمام بتعليمها، أليست هي من تلازم طفلها، وتربيته موكولة إليها منذ الصغر، وفي هذا العمر، يكون «عقل الطفل قابلاً للتكيف والتأثر، فمن الظلم أن تكون الأم جاهلة قوانين التربية؛ لأنها بذلك، تصبح آفة على ابنها، تطبعه في ذهنه من المبادئ الفاسدة، والاعتقادات السخيفة، التي يصعب إن لم نقل يستحيل نزعها بعد ذلك»[3].

اهتمامها بتربية النساء، جعل من الأديبة مي زيادة أن تؤيدها في ذلك، فتقول: «إذا ما أردنا الإصلاح العام الشامل المتتابع، فلنبدأ بتربية المرأة، أقول تربيتها، ولا أقول تثقيفها، لأن التربية أصل، والثقافة فرع، وإنما التربية للمرأة ستكون في الغد بمثابة تربية للرجل الذي سيكون ابنها، فلإصلاح الرجل يجب تربية المرأة، ولإصلاح المرأة يجب تربية المرأة، وليس من وسيلة أخرى لإنهاض الأمة بأسرها غير تربية المرأة، كما يجب أن تكون في البيت والأسرة والوطن»[4].

هذا الاهتمام بتربية المرأة، لم يكن من قبل لبيبة هاشم ومي زيادة فقط، فقد سبقتهما إلى ذلك، الرائدة زينب فواز في رسائلها الزينبية، فتقول: «من الضروري أن تجاهد المرأة

---

(١) لبيبة هاشم، كتاب في التربية، مطبعة المعارف، القاهرة ١٩١١، ص ١٠٦.

(٢) م.ن.، ص ٢٤.

(٣) م.ن.، ص ٥.

(٤) مي زيادة، الأعمال الكاملة، المجمع الثقافي، ابو ظبي، ط١، ١٩٩٦، ص ٣٩٣.

في تعلّم العلم بكلّ جهدٍ، ونبذ الكسل ظهرياً»[١]. رسائلها التي نشرتها على صفحات الصحف والمجلات، والتي أشرنا إليها في بداية هذه الدراسة، وانسحب ذلك الاهتمام على الشيخ التنويري محمد عبده، وقاسم أمين، وباحثة البادية، ومعظم أقطاب الحركة النسوية العربية، وليس مُصادفة، أن تنطلق معظم هذه الأصوات من مصر، «فالمصريون كانوا من الأوائل الذين توجهوا إلى تعليم البنات في المدارس الأجنبية..»[٢].

عرفت لبيبة هاشم باكراً أهمية الموسيقى في تهذيب العقل والذوق، وما تعكسه على السلوك الإنساني من هدوء وعذوبة ورقة، فأشارت إلى ذلك في كتاب التربية، إذ تقول: «إن أفضل وسائل التربية هي الموسيقى، فهي ترفع النفس إلى أسمى مراقي الكمال واللطف، وتلبسها حلل الرقة والحنان، وتنمي فيها عواطف الحبّ»[٣].

ولم تهمل لبيبة هاشم دور الدين في التربية، الدين الذي يعتمد الترغيب وليس الترهيب، الدين الذي يعتمد الإفهام وليس التلقين، فتقول: «علينا أن نملأ عقل الولد احترام الطبيعة، وهيبة عظمتها، وإعجاباً بترتيبها، عندئذٍ نفهمه أنه يوجد من هو أسمى منها كثيراً، ألا وهي، القوة التي أوجدتها: الإله الخالق، وبهذه الواسطة يمتلئ عقل الولد احتراماً لذلك الخالق القدير، لا أن نرسّخ في ذهنه تعابير غير مفهومة، مليئة بالمواعظ والإرشادات الجامدة، والمخيفة، فلا يفهم معناها.. لهذا نرى أبناء الشرق محرومين من وسائل الارتقاء الأدبي»[٤].

اهتمام لبيبة هاشم الكبير بالتربية، وعملها مفتشة في مدارس البنات، جعلها ترسل «كتاباً مفتوحاً للبرلمان العثماني، تطالبه بالتوسّع في تعليم البنات»[٥]؛ لأن نهضة المجتمعات برأيها، لن تقوم إلّا بتعليم المرأة، فتقول: «إن المقصود من تعليم المرأة، هو، معرفتها كيف تبثّ الأفكار العالية في أولادها، وتذهب بهم إلى ما تريده لهم من النجاح

(١) أحمد محمد سالم، دراسة الرسائل الزينبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ٢٠٠٧، ص ٢١٦.
(٢) اسماعيل مظهر، المرأة في عصر الديمقراطية، دار الجديد، لاط، لات. ص ١٤.
(٣) لبيبة هاشم، كتاب في التربية، مرجع سابق، ص ١١٩.
(٤) م.ن.،ص١٢١.
(٥) باث بارون، النهضة النسائية في مصر، مرجع سابق، ص ٣١.

والفلاح»[١]. ولم تهمل هاشم تعليم البنات: «قوانين الصحة، وفنّ التدبير المنزلي، ومعرفة قوانين المعاملة، والبيع والشراء حتى يعرفن حقوقهنّ»[٢].

وإذا كانت المرأة العربية الآن، تخطو خطوات واسعة نحو النهضة والرقي، فلا بدّ لها أن تذكر، أن ما وصلت إليه الآن في المجالات كافّة، كان «نتاجاً لكاتبات وضعن روحهنّ الحقيقية في كتابتهنّ، وكلّ جهودهنّ في سبيل قضايا آمنّ بها، واتخذن من المرأة قضيتهنّ الحقيقية في مواجهة التخلف»[٣]، كان نتاجاً لجهود متراكمة للحركات النسوية العربية عبر الزمن، ولا شك أن لبيبة هاشم، هي، أحدى أبرز رائدات هذه الحركات»[٤].

بعد معركة ميسلون، و«خـروج الأمير فيصل من سوريا عام ١٩٢٠»[٥]، «تعود لبيبة هاشم إلى مصر، لتهتمّ بمجلّتها «فتاة الشرق»، والتي كانت تتولى كل المهمات والمسؤوليات الصحفية بنفسها، فكانت هي المترجمة والمحررة ومديرة التوزيع ورئيسة التحرير، فأثبتت بذلك قدرات المرأة على إدارة الأعمال الفكرية والعملية، بالمثابرة والجدّ، دون كلل أو ملل».

تهاجر لبيبة هاشم مع «زوجها عبده هاشم إلى تشيلي في أميركا الجنوبية، سنة ١٩٢١، وتنشئ مجلة «الشرق والغرب» سنة ١٩٢٣، ونشرت فيها جديد ثقافتها، وما عرفته في رحلاتها المتنقلة»[٦].

ونظراً إلى اهتمامها اللافت بالصحافة، جعل الناقدة يمنى العيد تقول: «لعله من الجميل أن نعرف بأنّ هذه السيدة الأديبة افتتحت مشروعها الصحفي، كما يخبر السيد جورجي نقولا باز، بجائزة مالية لتأليف رواية صغيرة، وأن الشاعر خليل مطران هو الذي نال هذه الجائزة، كما أن جائزة نجيب بك سرسق عن موضوع اجتماعي اقترحته مجلة

---

(١) لبيبة هاشم، كتاب في التربية، مرجع سابق ص ١١٢.

(٢) أحمد محمد سالم، تقديم كتاب في التربية، مرجع سابق، ص ١٥.

(٣) عايدة الجوهري، رمزية الحجاب، مفاهيم ودلالات، مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٧، بيروت، ص ١٣.

(٤) أحمد محمد سالم، دراسة وتقديم: كتاب في التربية، مرجع سابق، ص ١٦.

(٥) علي سلطان، تاريخ سوريا حكم فيصل بن حسين، دار طلاس، دمشق، ١٩٨٧، ص ٧٤.

(٦) ناديا الجردي نويهض، كتاب في التربية، مرجع سابق، ص ٢٦٢ و٢٦٣.

سركيس، نالتها السيدة لبيبة هاشم»[1]، وتضيف يمنى العيد: «هو الجمال في التبادل والتلاقي بين الأدباء والأديبات على ما مستواه ثقافي ومعياره أدبي». أليست «الكلمة المضيئة، هي التي تستمد معناها العظيم من كونها تلتحم وبشكل خلّاق بأنبل ما يضجّ به الوجدان الإنساني، وأوليس الإبداع والتلاقي هو التبرير الأفضل للحياة..؟»[2].

لبيبة هاشم والإصلاح

إلى جانب اهتمامها بالتربية والتعليم، لم تهمل لبيبة هاشم موضوع الإصلاح الاجتماعي، وخصوصاً في مقالاتها في مجلتها «فتاة الشرق»، حيث إنها قرنت القول بالفعل، «فقصدت بنفسها نوادي الميسر في مصر، لتقوم بحملة عليها، بعد أن شاهدتها مشاهدة العيان»[3]. فتقول في بعض حملاتها تلك: «فلا أهلاً بعصرٍ جرّ على الشرق أمثال هذا الداء. وسلاماً على زمنٍ قضاه أجدادنا في بساطة العيش، وصفو المسرات، وسقياً لأيام سادت فيها الجهالة؛ لكنها امتازت بالفضل وصيانة الذات»[4].

وتقول ناديا الجردي نويهض: «لقد ركزت لبيبة هاشم في كل ما كتبته في مجلتها، على القيم الأخلاقية والإصلاحية قبل العلمية»[5]؛ لأن «العلم إذا لم ترفده الأخلاق، كانت نتيجته بلاء المجتمع»[6].

كما عُرفت لبيبة هاشم، في باب «جوامع الكلِم» تثبت فيه روائع الحكمة والكلمات المأثورة.

وفي باب إصلاح المرأة، التي اهتمت به اهتماماً كبيراً، وخصوصاً في محاضراتها

---

(١) من مقدمة يمنى العيد لرواية لبيبة هاشم، قلب الرجل، المسندة إلى مقالة كتبها جورجي نقولا باز تحت عنوان «مفتشة معارف» في كتاب «النسائيات» الصادر عن المطبعة العباسية، بيروت ١٩١٩.

(٢) عبد الرزاق عيد، دراسات نقدية في الرواية والقصة، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٨٠، دمشق، ص ٧١.

(٣) ناديا الجردي نويهض، نساء من بلادي، مرجع سابق، ص ٢٦٣.

(٤) لبيبة هاشم، مقال عن الاصلاح الاجتماعي، مجلة فتاة الشرق، العدد الثالث، ١٩٢٨، ص ٣٧.

(٥) ناديا الجردي نويهض، نساء من بلادي، مرجع سابق، ص ٢٦٣.

(٦) لبيبة هاشم، فتاة الشرق، مرجع سابق، ص ٣٧.

وكتاباتها، وكانت تميز بين ما يكتب الرجل عن المرأة، وبين ما تكتب المرأة عن نفسها فتقول: «إن الرجل يكتب عن المرأة، كما يعلم ويفكر، أمّا المرأة فتكتب عن نفسها كما تعتقد هي وتفكر، فهي أدرى بحال بنات جنسها، ومواضع الضعف فيهنّ، وكيفية اكتساب ثقتهنّ، والذهاب بهنّ إلى ما فيه خيرهنّ وخير الوطن»(١).

بلغت لبيبة هاشم شهرة واسعة جداً، مما «جعل أستاذها الكبير الشيخ إبراهيم اليازجي يمزج الجدّ بالمزاح، فيقول: «لقد تجاوزت لبيبة أستاذها»(٢).

ونظراً إلى إبداعها وموهبتها وتعدد نشاطاتها «سُميت بـ «مدام دي ستال»، فقد أتقنت الخط واشتهرت بالفارسي، وبرعت بالموسيقى والرسم، وزاولت التصوير»(٣)، إضافة إلى نتاجها الصحفي والروائي.

لم تكن لبيبة هاشم بعيدة عن هموم وطنها، ومحيطه العربي، بل «كان لها دور كبير في التنديد بالحركة الصهيونية في فلسطين، وقد أخذت مجلتها (فتاة الشرق) على عاتقها، شرح أبعاد المشروع الصهيوني في فلسطين، في إنشاء وطن قومي لليهود». ولم يكن موقف هاشم غريباً في تلك الأجواء، التي «كانت فيه المرأة العربية مغروسة في هموم شعبها ووطنها، لا سيما النساء الرائدات، اللواتي لعبن دوراً فاعلاً في مركز الحدث، على المستويات الاجتماعية والسياسية»(٤)، لقد واكبن «المخاضات والمتغيرات التي عاشها الوطن، والمحيط، وكنّ الشاهد الواعي على عصر متغير، يتربصن تموجاته وحركيته..»(٥).

وفاتها

توفيت لبيبة هاشم سنة ١٩٥٢، تاركة إرثاً أدبياً بارزاً، في الرواية والمقالات الصحفية،

---

(١) لبيبة هاشم، مقال عن كتابة المرأة، مجلة فتاة الشرق، المجلد العاشر، ص ٢٨٠.

(٢) ناديا الجردي نويهض، نساء من بلادي، مرجع سابق، ص ٢٦٣.

(٣) يُمنى العيد، تقديم رواية قلب رجل، أسندت قولها إلى مقال جورجي نقولا باز، في مقالته عن لبيبة هاشم المنشورة تحت عنوان: «مفتشة المعارف» في كتابه «النسائيات» الصادر عن المكتبة العباسية، بيروت ١٩١٩.

(٤) بثينة شعبان، مرجع سابق، ص ٥٠.

(٥) عبد الرزاق عيد، دراسات نقدية في الرواية والقصة، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٨٠، ص ١٤٤.

وفي التربية والإصلاح. وتقول ناديا نويهض في موتها: «غاب ظلّ هذه المرأة، وبقيت آثارها وبقي طيب ذكرها، وحسن سيرتها وكفاحها، فهل يأتي اليوم الذي تجمع فيه آثارها ومآثرها في كتاب، يحفظ ذكر هذه الرائدة في خضم الزمن الذي لا يرحم»[1].

ويبدو أن أمل ناديا نويهض لن يتحقق، ما دام الإهمال يشمل كتّابنا ومبدعينا، الذين أسسوا لنا تراثاً كبيراً يستحق الاهتمام. ولا بدّ من أن أشير، إلى أنني بحثت عن كُتب لبيبة هاشم في كل الدور والمكتبات اللبنانية، ولم أعثر على واحد منها، وإن ما حصلت عليه، هو كتاب «قلب الرجل» من دار المدى السورية، و«كتاب في التربية» من القاهرة، ودراسة ليمنى العيد، أيضاً صدرت عن مؤسسة النور في القاهرة.

فهل هذا ما يستحقّه، من أسسوا لنا ثقافة تنويرية رائدة؟!.

مؤلفاتها

- رواية حسناء الجسد ١٨٩٨ وهي مفقودة.

- رواية قلب الرجل ١٩٠٤، صدرت عن دار المدى في سوريا عام ٢٠٠٢.

- رواية شيرين ١٩٠٧ وهي مفقودة.

- كتاب في التربية، ١٩١١، وهو سلسلة محاضرات ألقتها في الجامعة المصرية، وفي دمشق وبيروت، وأعادت طبعه وزارة الثقافة المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دراسة وتقديم الدكتور أحمد محمد سالم، ٢٠١٢.

- مجلة فتاة الشرق، ١٩٠٦، واستمر إصدارها إلى العام ١٩٣٩. وفيها قدمت لبيبة هاشم ترجمة لمشاهير النساء من العالم. وصدر منها ثلاثة عشر مجلّداً.

- مجلة الشرق والغرب ١٩٢١. أسستها في تشيلي/ أميركا الجنوبية، وعكست فيها «الحوار الذي كان يتشكل بين الثقافة العربية الناهضة، وثقافات العالم في الغرب، منذ منتصف القرن التاسع عشر»[2].

---

(١) ناديا الجردي نويهض، نساء من بلادي، مرجع سابق، ص ٢٦٤.

(٢) باث بارون، النهضة النسائية في مصر، مرجع سابق، ص ٧٧.

ب- دراسة رواية قلب الرجل ١٩٠٦

ملخص الرواية

تتنقل وقائع الرواية، بين قصة الحب التي جمعت عزيز وروزه، ثم بين عزيز وماري. تُستَهل البداية بحكاية حبيب نصرالله، والد عزيز، ولقائه فاتنة التي أحبّ وتزوّج، وهذه البداية تضعنا في قلب الحدث، الفتنة. التي تُسلّط الأضواء على الفوضى التي عمت جبل لبنان.

مسلحون مجهولون يهاجمون حبيب وفاتنة، بدوافع غير وطنية، فيتشرد أحدهما عن الآخر. ثم تحكي الرواية عن حُسن معاملة أسرة جنبلاط، الدرزية، فاتنة المسيحية. سيد المختارة يؤوي والدة فاتنة، إثر قتل زوجها عام ١٨٤١ في دير القمر. وبعد وقت تموت الأم، فتبقى فاتنة الطفلة في رعاية أهل القصر، وتُعامل على أنها ابنة الأمير. حبيب المسيحي الذي أحبّ فاتنة، أحبّها بصفتها درزية، وقبل أن يعلم فيما بعد، أنها في الأساس مسيحية.

بعدها تنتقل أحداث الرواية إلى الجيل الثاني من الشخصيات، إذ يلتقي عزيز (ابن حبيب نصرالله) يوسف روفائيل في القطار، بين باريس ومرسيليا. كانت روزه عائدة برفقة أبيها من باريس حيث كانت تدرس. الحب الذي وُلد في القطار، وأُتيح له أن يستمر في الباخرة بين مرسيليا والإسكندرية، هو حب علامته التشتت ومصيره الفراق. وإذ تتداخل الأحـداث في الرواية، إنّما لتنسج فضاءات الأمكنة وهوية الشخصيات ومصائرها المحكومة بشرطها التاريخي. هكذا يُفضي بنا السرد إلى اكتشاف جراح قلب رجل، هو عزيز، عزيز الذي يعيش معاناة فقدانه أهله وبلده، ورحلة بحثه عن ذاته.

نماذج المرأة في الرواية

لا تقدم لبيبة هاشم في روايتها، قلب الرجل، نموذجاً واحداً للمرأة. ثمة نماذج عدّة، تتدرّج خلال السياق السردي والحكائي للنّص. فنجد المرأة الحبيبة والمرأة الزوجة، المرأة العقلانية والمرأة المضحية. وعبر تقلّبات الشخصيات تتكشف الصور المتداخلة للمرأة، التي أرادت الكاتبة إظهارها في نصها الروائي الرائد.

تفتتح الكاتبة روايتها «باسم الله وحمده»[١]، رغم «أنها مسيحية، والبسملة مسألة مُتعارف عليها في البيئة المصرية، بين المسلمين والأقباط، ولبيبة هاشم عاشت في مصر وسط هذه الأجواء، ومن الطبيعي أن تتأثّر بها، كذلك، مجاراة للكتّاب المسلمين آنذاك.

أهدت لبيبة روايتها إلى جمعية النساء المارونيات، وكأنها بذلك، تجمع بين الديانتين الدرزية المسلمة والمسيحية»[٢]، وهذا دليل عدم التعصّب الذي انطلقت منه الكاتبة، بقصّة حبٍّ دارت بين شاب مسيحي وابنة أحد أمراء الدروز في جبل لبنان، و«تحكي الرواية عن حُسن معاملة أسرة جنبلاط الدرزية، لفاتنة المسيحية»[٣].

فاتنة فتاة جميلة. هي ليست درزية بالأصل- هذا ما ستذكره الكاتبة فيما بعد - حيث «ولدت من أسرة مسيحية من بلدة دير القمر، وكانت فتاة بارعة الجمال»[٤]، قُتل والدها في أحداث ١٨٤٠، وتنقلت مع أمّها من مكان إلى آخر، حتى استقرّت عند «عائلة مالكة في الجبل، هي بلدة المختارة».

توفيت والدة فاتنة بمرض عضال، فتبنّاها «أب الأسرة الدرزية، وهم من بني جنبلاط»[٥].

خرجت فاتنة في أحد الأيام للتنزه، فجمح بها الجواد، وكادت تسقط في الوادي، لولا

---

(١) لبيبة هاشم، قلب الرجل، منشورات دار المدى، سوريا، ٢٠٠٢، ص٥.

(٢) يمنى العيد، موسوعة الكاتبة العربية، لبنان وسورية، المجلد الأول، مؤسسة نور، القاهرة، ٢٠٠٤، ص ٣٣.

(٣) م.ن.، ص ٣٤.

(٤) لبيبة هاشم، قلب الرجل، مصدر سابق، ص ٢٧.

(٥) م.ن.، ص ٢٣.

حبيب الذي أنقذها من الموت، وكانت تلك، شرارة الحب الأولى بينهما. دُهش حبيب بجمال فاتنة ورِقّتها، «فخفق فؤاده، وأخذ حسنها مجامع قلبه»[١] من النظرة الأولى. وعندما أخبرته أنها ابنة أمير درزي حزن حبيب؛ لأنها من غير مذهبه، وسيصعب عليه لقاؤها أو التقرّب منها.

ودّعته وهي مفتونة بشهامته وفروسيته، وأدركت أنها أحبته.

العداوة بين طرفي الفتنة في الجبل، جعلت من حبّ فاتنة وحبيب أمراً صعباً، فقد كان حبيب يتردد إلى المختارة، حيث تقطن فاتنة متنكراً، وكان في ذلك خطراً على حياته.

تختار الكاتبة إذاً، إحدى أكثر الحقب التاريخية تعقيداً، لتجعلها مسرحاً لروايتها ١٨٦٠، حيث النزاعات بين الجماعات الطائفية، الدروز والمسيحيين تحديداً، كانت في تصاعد مستمر. وأدّت إلى مجازر وتصفيات بحق المسيحيين آنذاك.

ليس عن عبث، أن تختار لبيبة هاشم تلك المرحلة، لسرد أحداث روايتها التي كتبت سنة ١٩٠٤، فهي «رواية لها جذور في الواقع، وتستمدّ أحداثها منه»[٢].

كتبتها هاشم، «معتمدة على مراقبتها الدقيقة للمجتمع، ومعتمدة أيضاً على حدسها..»[٣].

يظهر أن ثمة وعياً تبلور لدى المرأة العربية، في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، تأثّراً بالجو الفكري المنفتح، الذي انتشر في مصر، وامتد إلى المحيط العربي، بعد البعثات العلمية القادمة من مصر إلى أوروبا، أيام محمد علي باشا. هذا الوعي، جسّده العديد من الكتاب والكاتبات، ومنهم لبيبة هاشم. مفاده أن الردّ على الحرب والمجازر لا يكون سوى بالانفتاح والتعايش ونبذ التعصب. هذا ما أرادت الكاتبة قوله، عبر خلق قصّة حبّ بين شاب مسيحي وفتاة درزية. وهذا ما تشير إليه الناقدة اللبنانية يمنى العيد،

---

(١) لبيبة هاشم، قلب الرجل، مصدر سابق، ص ٢٤.

(٢) Maxim du camp: *Souvenirs littéraires*, Paris, Hachette,1882-1883,t.1,p.435.:

(٣) Emile Besch: «*L'Imagination et l'intuition*», La Reuve Philosophique, N 42,1916, p. 363.

إذ تقول في دراستها عن الرواية: «**إن قصص الحب في رواية قلب الرجل**، تنسج بالحب دلالات عدم التعصب»[١].

البيئة الاجتماعية التي تُنسج الأحـداث في تضاعيفها، ملأى بالحرب والكُره والطائفية، فتقول الكاتبة في هذا السياق: «في أمكنة يتهدد الخطر من كل الجهات، قامت رحى الحرب بين الطائفتين المتعاديتين، وعاد الناس إلى التشتت في أنحاء البلاد..»[٢]، بينما قصة حب تجري بين حبيب المسيحي وفاتنة الدرزية وقتها، ردّاً على هذه البيئة.

من هنا، يمكن القول، إن رواية لبيبة هاشم، تحمل طبقتين نصيتين: الأولى، تعرض الواقع كمسرحٍ للأحداث-الحرب بين الطوائف-، والثانية تهتم بالرد على هذا الواقع، عبر الأحداث نفسها - قصّة الحبّ بين فتاة وشاب من طائفتين مختلفتين-.

لا بدّ من الإشارة هنا، إلى أن لبيبة هاشم، التي كتبت نصّها في بداية القرن العشرين، عن أحداث في القرن التاسع عشر، قد استبقت الكثيرات من كاتبات الحرب الأهلية اللبنانية، التي وقعت سنة ١٩٧٥، عبر اعتماد هذه المعالجة لقضية الحرب. - شاب وفتاة من طائفتين مختلفتين، يتجاوزان مناخ الحرب بين طائفتيهما، ويعيشان قصة حب عارمة-. سنقرأ الكثير من هذه القصص في أدب الحرب اللبنانية، ولا سيما النسوي منه؛ إلّا أن الريادة في هذا الطرح تعود إلى لبيبة هاشم، التي كتبت عن الظروف نفسها، وانتهجت المعالجة نفسها، رغم الفرق الزمني.

صورة المرأة في الرواية

المرأة العاشقة/ الرومانسية

تبرز المرأة العاشقة في بدايات الرواية، عبر شخصية فاتنة، التي وقعت في غرام حبيب، الذي كان «كلما فاز منها بنظرة يلطف حرّ قلبه، ويشعر أنه سيموت سعيداً لأجلها»[٣].

---

(١) يمنى العيد، تقديم قلب الرجل، مرجع سابق، ص ١٠.

(٢) لبيبة هاشم، قلب الرجل، ص ٢٧-٢٨.

(٣) م.ن.، ص ٢٣.

تغلب على شخصية فاتنة العاطفة المفرطة، على عكس بقية النساء في الرواية، اللواتي يقمن علاقات حب، لكن بعقلانية أكثر. كما سيحصل مع روزه خلال السياق. يمكننا أن نلاحظ إذاً، أن لبيبة هاشم، تقدم عبر شخصية فاتنة، المرأة العاشقة، التي تتخلّى عن كل شيء في مقابل حبيبها، لدرجة الموت في سبيل حبه، كما حصل في الرواية.

فلو تابعنا سياق النص، لوجدنا أن حبيب رحل لرؤية حبيبته، وفي إحدى زياراته يقع في أيدي حراس أبيها، «فسجنوه وقيدوه بالسلاسل». حزن حبيب لما أصابه، وراح يؤنّب نفسه لتورطه في حب فاتنة، وخصوصاً أنها لم تبالِ بما أصابه، ولا سعت إلى إنقاذه. وفكّر في نفسه أن عاطفته قادته إلى الهلاك... وتساءل في سرّه: «ترى نسيتني ولم تبالِ بمصابي الذي سبّبته لي»[1].

وبعد مدة من سجنه، أحس بيد تفك قيوده، وإذ بها فاتنة أتت لإنقاذه، فمال عليها وشكرها فقالت له: «إن حياةً أنت سبب بقائها، لحري بأن تبذل لأجلك، وتكون وقفاً عليك، والله يعلم أني منذ بلغني وقوعك في هذا الأسر، لم يأخذني منام، ولا غفلت ساعة عن السعي إلى أن فزت بأمنيتي».

هربا معاً في ظلام الليل، وابتعدا عن المختارة، وسارا حتى صارا قريبين من دير القمر. مشيا طويلاً في الأدغال، وكانت الثلوج والعواصف تعصف بالأرض. تعبت فاتنة من السير، وانهارت خائرة القوى، فبقيا في مكانهما مدّة حتى «سمعا صوت جرس، وظهر أمامهما كلب كبير، يتبعه شيخٌ بلباس أسود وبيده سراج»[2].

المرأة الزوجة

بعد تصويرها المرأة العاشقة عبر شخصية فاتنة، تنتقل لبيبة هاشم إلى تصوير المرأة الزوجة، عبر شخصية سلمى، التي سيتزوجها حبيب.

لا تتوسع الكاتبة في الإضاءة على هذه الشخصية، وإنما تكتفي بالإشارة السريعة

---

(١) قلب الرجل، مصدر سابق، ص ٢٣.

(٢) م.ن.، ص ٢٥و٢٦.

إليها، وكأن لبيبة هاشم، لم ترد وضع المرأة في النموذج المتعارف عليه اجتماعياً، أي المرأة الزوجة؛ بل ركّزت أكثر على المرأة العاشقة والفاعلة في حياة حبيبها.

المرأة العقلانية

تبدأ الكاتبة في هذا الجزء من الرواية، بتصوير المرأة العقلانية المضحية، التي لا تنجرّ وراء عواطفها؛ بل تحكّم عقلها في كثير من المواقف، وتتعامل مع الأمر الواقع مهما كان سيئاً على حياتها، سنرى هذا مع شخصية روزه في سياق الرواية.

رواية قلب الرجل، ليست كما يقول عنها الدكتور محمد يوسف نجم، «من أولها إلى آخرها دفاعاً عن المرأة»[١].

هي أقرب إلى توصيف الناقدة يمنى العيد، «إذ، هي قصّة الغربة عن البلاد، وعن الذات، بعد أن شرّدت أحداث الجبل اللبناني عزيز عن أبيه، وحرمه الموت من أمه. وما يصيب روزه من مأساة، ليس لأنها امرأة فقط، أو بسبب عزيز لأنه رجل، بل هو يعود إلى هذه البداية، أي إلى ما وقع لأبيه حبيب نصرالله وأمه فاتنة. يعود إلى حال البلد، وحال ظروفه، التي تتمثل في نسيج العلاقات بين الشخصيات، وفي سلوكياتهم، كما في حلّهم وترحالهم»[٢].

تستتبع هذه الملاحظة المهمة للناقدة اللبنانية يمنى العيد، رصداً جديداً للوعي المتقدم، الذي كانت تحمله لبيبة هاشم، في معاينة واقع المرأة وقضيتها، ففي حين يتعامل بعض (الأدب النسوي) الحديث، مع الرجل بوصفه خصماً، وبأنه سبب رئيسي لمشكلة المرأة، ترى هاشم حينها، أن المرأة والرجل ضحايا السياق التاريخي للبلد، وللظروف التي تتحكم فيه. هذا التقدم، لا بدّ من إدراكه، عند الحديث عن قضية تحرر المرأة، وارتباطها بالرواية.

---

(١) محمد يوسف نجم، القصة في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة بيروت، لاط، لات، ص ٩و١٠.

(٢) قلب الرجل، تقديم يمنى العيد، ص ٩.

فاعلية الدين

تقدم الكاتبة موضوع الدين بشكل إيجابي، عبر شخصية الناسك، الذي، « مثّل صورة أمومية، لما توحيه من دفء وحنان وإحاطة وحماية..»[1]، فبكلّ حبٍّ، ساعد العاشقين الهاربين، وما يثير الانتباه هنا، إلى أن لبيبة هاشم، وضعت شخصية الناسك المتقشف المبتعد عن العالم معادلاً للدين، ولم تضع كاهناً عادياً يسكن في القرية أو المدينة، في إشارة واضحة، إلى أن الدين كلما ابتعد عن العالم المتصارع، كان أكثر نقاء وقدرة على مساعدة البشر. ويظهر ذلك، في حديث الناسك مخاطباً فاتنة وحبيب: «أخرج كل ليلة، لأتفقّد من يكون قد ضلّ عن الطريق فيأوي إلينا». تُظهر الكاتبة أن الدين كلّما اشتبك مع العالم عبر علاقات اجتماعية واقتصادية صار عائقاً أمام البشر، وربما كان سبباً لاقتتالهم، كما حدث في الزمن الذي كتبت عنه الكاتبة.

حبيب وفاتنة، ذهبا مع الشيخ إلى منسكه، فقدّم لهما الطعام ومكاناً للنوم. شكراه على كرمه، وقصّا عليه حكايتهما. أخبرت فاتنة الناسك، وهو رجل دين مسيحي عن: «ما كان من أمر الفتنة الجبلية، وأن أباها كان من أعظم الموقدين لنارها في الجبل».

كانت فاتنة خائفة جداً من ردة فعل الناسك، وهي تخبره بأمر والدها، ولا سيما أنها لم تفصح بعد عن حقيقتها، بأنها ليست درزية بل مسيحية. لكن الناسك لم يغضب، وكان سموحاً معها، وخاطبها: «يا بنية، أن الله يأمرنا بمصافاة الجميع على حدّ سواء، وهو وحده يُجزي المرء كما يستحق»[2]. وطلب منها أن تخبره قصتها ففعلت. بعدها، عقد الناسك قِران الحبيبين، وغادرا إلى غرفة في سفح الجبل قريبة منه. عاشا حياة سعيدة، وحملت فاتنة من حبيب. وفي أحد الأيام، اعترضهما رجالٌ مسلحون، أصابوه برصاصة في ظهره، وهربوا بعيدا بزوجته.

عثر الكاهن على حبيب جريحاً، فأخذه إلى مسكنه وعالجه؛ لكن حمّى شديدة أصابته، وجعلته طريح الفراش مثقلاً بالحزن والهمّ على زوجته.

---

(١) Robin Christian: *L'Image mythique de la cathédrale*, Paris,1981, p.97.

(٢) قلب الرجل، مصدر سابق، ص ٢٧ و٢٦.

بحث الكاهن في كل الأرجاء عن فاتنة، لم يجدها، وعندما تحسنت حالة حبيب غادر الكاهن باحثاً عن زوجته.

أنقذ حبيب رجلاً من قبضة خصم له، كان يريد قتله بالسكين، وأصبح صديقاً له في سفره. وكان «من أبناء قومه»[١]. روى كل منهما قصته للآخر، وعرف حبيب أن صديقه كان هارباً من رجال يلاحقونه؛ لأنّه حاول إنقاذ امرأة من بين أيديهم، وقال لحبيب: «سمعت صوت امرأة تستغيث، وينقض عليها سبعة فرسان». كانت تلك المرأة فاتنة.

وفي أثناء بحثهما وجدا «عظام جثة متراكمة بعضها فوق بعض، وإلى جانبها ثوب امرأة قد تمزق..»[٢]، فأيقن حبيب أن زوجته ماتت. دفنها والحزن والأسى يمزقان قلبه. وسيطرت عليه الهموم، ولم يجد سبيلاً ليخرج من محنته إلّا بالرحيل عن الديار. فتركها وسافر إلى بيروت مع صديقه.

رغم أن لبيبة الهاشم، قد وضعت حادثة قتل فاتنة في سياق درامي ثقيل؛ إلّا أن السبب الرئيسي لموتها يبقى حبها لحبيب، وتضحيتها من أجله.

مقارنة بين رواية حسن العواقب ورواية قلب رجل

إذا قارنّا بين رواية لبيبة هاشم **قلب الرجل**، ورواية زينب فواز **حُسن العواقب**، سنلمس العديد من الفروقات. وهي فروقات، تبين التقدم الذي أحرزته المرأة الكاتبة في تطوير أدواتها الأسلوبية والفنية.

وعلى الرغم، من أن كلتا الكاتبتين، اعتمدتا على المرجعية المحلية، حيث ذهبت زينب فواز إلى الجنوب، ولبيبة هاشم إلى جبل لبنان، فإن هاشم لم تكتفِ بجعل البيئة مسرحاً للأحداث فحسب، كما فعلت فواز؛ بل ذهبت أبعد من ذلك، عبر رصد المناخ الاجتماعي والطائفي، القائم في تلك اللحظة.

---

(١) قلب الرجل، مصدر سابق، ص ٣٣.

(٢) م.ن.، ص ٣٥.

المكان، أو البيئة المرجعية للرواية، ليس فضاءً أفقياً للنص، تدور فيه الأحداث، وتتحرك الشخصيات؛ إنما هو وثيق الصلة بالجانب الزمني والتاريخي.

أما من الناحية الفنية، يمكننا أن نعاين تقدماً ملحوظاً في أدوات الكتابة. لبيبة هاشم، استطاعت «أن تبني عالماً روائياً متخيلاً، ولم تجنح إلى السرد التاريخي. إضافة إلى أنها، لم تبنِ درامية السرد على قيم الخير والشر، بحيث تصبح الرواية ذريعة لموعظة أخلاقية، أو تصبح الشخصيات مجرد أدوات لمجريات الأحداث، وما تنطوي عليه من حكمة»[1].

الأسلوب، الشخصيات، اللغة

يبدو لافتاً، أن لبيبة هاشم، لم تلجأ من الناحية الأسلوبية إلى التطويل والسرد المجاني، كما كان يفعل مجايلوها من الكُتّاب. نجد الكثير من الاقتصاد في سرد التفاصيل، والتكثيف في سرد الأحداث. لا مكان في نص هاشم للثرثرة والزوائد. وهذا يبدو غريباً بعض الشيء، ولا سيما، وأن الكاتبة وضعت حمولة درامية كبيرة في روايتها، لتبرير الكثير من الأحداث وربطها ببعضها ببعض.

استطاعت لبيبة هاشم، أن تجمع في أسلوبها الكتابي بين الدرامية المفرطة، والتكثيف السردي في هذه الرواية.

إضافة إلى ذلك، لا نجد في لغة الكاتبة أي أثرٍ للبلاغة، على العكس، ثمة سلاسة في السرد، تتجنب هاشم المفردات المقعرة، وتستخدم ما سهل من توصيفات وتشابيه.

أما، في ما يخص الشخصيات، فهي من دون شك، ليست مركّبة، تتعامل مع الأحداث بتناقض نفسي وسيكولوجي. هي شخصيات ذات اتجاه واحد، تنفعل مع الحدث بشعور واحد، وهذا يبدو مبرراً، إذا ما وضعنا الرواية في السياق الزمني الذي كُتبت فيه.

المغزى

لم تشأ لبيبة هاشم في روايتها، أثناء عرضها أحداث الجبل ١٨٦٠ أن تُجعل طرفاً

---

(١) يمنى العيد، تقديم قلب الرجل، مرجع سابق، ص ٩.

بمواجهة الآخر، بل أسمت ذلك فتنة، وهذا ما ينطوي على «موقف فكري نقرأه في تسمية الأحداث فتنة، ولا تردّها إلى تعصّب ديني، لأن الرواية تحكي عن حُسن معاملة أسرة جنبلاط الدرزية لفاتنة المسيحية»[1].

وأن والدة فاتنة لجأت إلى المختارة بعد قتل زوجها ١٨٤١، فاستقبلها الأمير الجنبلاطي وجعلها في حمايته، وعندما ماتت تبنى ابنتها فاتنة، وجعلها في مقام ابنته، هذه الحادثة في الرواية تظهر واقعاً حقيقياً معيوشاً، فالشخصيات تظهر كأنها حية..

تظهر الرواية أيضاً، أن الحبّ ينتصر على التعصب والانقسام، وذلك عندما أحبّ حبيب المسيحي فاتنة. فاتنة التي كان يعتقد أنها درزية، وأنها ابنة الأمير الجنبلاطي، وهذا في ذاته مخاطرة وتهديد بالموت، لكنه أحبها وخاطر بحياته، رغم أنه لم يعرف حقيقتها؛ إلّا عند عقد قرانهما على يد ناسك التقى بهما.

وتظهر الكاتبة أيضاً، نقاوة وتسامح رجل الدين المسيحي، الذي استقبل فاتنة بترحاب، وهي تقصّ عليه سيرة والدها الدرزي، ودوره في أحداث الجبل. فما كان من الناسك إلى أن بادرها بأن الله أمرنا بالعفو والتسامح.

من هنا، بُني الحبّ في الرواية على «اللاتعصب، وأن لقاء المحبين ليس رهين الصدف»[2]؛ بل نتيجة تغرّب عن الذات، وعن المكان والتهجر في البلدان، ما أدى إلى اللقاء في الاغتراب. والكاتبة لا تقصد «أن تروي تاريخاً؛ بل لتحكي مصائر أناس عانوا التشتت، والمأساة جراء الفتن»[3].

وتردّ الكاتبة حصول المذابح والقتل بحقّ المسيحيين في الجبل، إلى نتيجة « وعي خاطئ وأعمى، مارسته تشكيلة اجتماعية، قائمة بحكم الواقع على التنوع، والاختلاف في الانتماء الطائفي والديني»[4].

---

(١) يمنى العيد، موسوعة الكاتبة العربية، مرجع سابق، ص٣٣.

(٢) م.ن.، ص٣٤.

(٣) م.ن.، ص٣٤.

(٤) م.ن.، ص ٣٣ و٣٤.

خلاصة

لا شك أن لبيبة الهاشم، قد طورت شخصية المرأة في روايتها هذه، وجعلتها أكثر تأثيراً بالحدث الاجتماعي والسياسي، وذلك عبر تدريج صورها في سياق علاقات الحب، التي امتلأت بها الرواية.

الرواية، التي اتخذت في خطابها منحيين، أولهما أحداث الفتنة في جبل لبنان، وثانيهما علاقات الحب التي نُسجت بين الشخصيات التي هربت من تلك الفتنة. تقع أهميتها في تقنيات الكتابة، وأسلوب معالجة القضايا، وليس في حضور المرأة، الذي جاء تحصيل حاصلٍ لسياق الأحداث، وبنية ربطها.

معنى ذلك، أن لبيبة هاشم، الكاتبة المرأة، تتفوق في الحضور، عبر تطوّر تقنياتها الكتابية على نساء روايتها. ففيما تنوجد المرأة كشخصية في أحداث كثيرة في سياق الرواية. تتقدم لبيبة هاشم في أسلوب كتابتها، مضيفة قيمة كبيرة إلى نتاج المرأة.

ويصعب الفصل هنا، بين تقدم المرأة على الصعيد الكتابي، وبين صورتها المجتمعية. إذ إن الأمرين متلازمان، وخصوصاً أن الوعي الذي يحرّك المرأة للكتابة، هو نفسه الذي يحرّكها للعيش. ما يعني أن التقدم التقني لدى لبيبة هاشم، هو مكسب حياتي أيضاً عند المرأة موضوع البحث.

الفصل الثالث

أ - الحضور الأدبي والثقافي والاجتماعي للكاتبة عفيفة كرم (١٨٨٣-١٩٢٤)

ب- دراسة رواية بديعة وفؤاد (١٩١٢)

أ-عفيفة كرم (١٨٨٣-١٩٢٤)

يقدّم لنا خير الدين الزركلي (١٨٨٩-١٩٧٦) عفيفة كرم، على النحو الآتي:

«عفيفة كرم (١٣٠٠-١٣٤٢ هجري/ ١٨٨٣-١٩٢٤م) كاتبة من عمشيت (لبنان)، تعلمت عند الراهبات، وتزوجت بكرم حنّا صالح سنة ١٨٩٧ م، وسافرت معه إلى لويزيانا (في الولايات المتحدة الأميركية) واغتنيا»[١].

أولعت «بالكتابة وخاصة كتابة المقالات في الصحف، ثم أصدرت مجلة (العالم الجديد) سنة ١٩١٣م، وهي أول ما ظهر من المجلات العربية النسائية في الأقطار الأميركية»[٢].

ترعرعت في قرية عمشيت، وفي «مرابع القرية الغنّاء، درجت في بيئة مثقّفة، إذ كان والدها الدكتور يوسف ميخائيل كرم أول أستاذ لها. عُني بتربيتها وتعليمها، وأدخلها مدرسة القرية، ولكنه وجد أن المدرسة لا تشبع نهم ابنته، ولا تفي بطموحاتها المتطلّعة بشغف إلى الدراسة والتحصيل، فعهد بها إلى راهبة متميزة في تلك المدرسة تدعى «أرسلادومينا»، كي تتعهّد متابعة تدريسها في البيت. وحين اشتدّ عود عفيفة كرم، وبدت علائم النجابة والذكاء في سماتها. ألحقها والدها بمدرسة راهبات العائلة المقدّسة في جبيل، كي تحقق هذا الطموح متطلّعة إلى آفاق أوسع في العمل والمعرفة»[٣].

نشأت الفتاة في مجتمع متمسّك بالعادات والتقاليد، «فأمضت في مدرسة الراهبات سنة واحدة»، لأن والدها أخرجها من التعليم الذي عشقته ووجدت نفسها فيه، «فزوجها في

---

(١) خير الدين الزركلي، الأعلام، دار العلم للملايين، ج٤، ط٧، ١٩٨٦، ص ٢٣٩..

(٢) محمد رضا كحالة، معجم المؤلفين، ج٦، ١٩٨٨، ص ٢٨٦.

(٣) سليمى محجوب، عفيفة كرم أدبية من المهجر، مجلة الأسبوع الأدبي، سوريا، العدد ٩٣١، تاريخ ٦/١١/٢٠٠٤.

سنّ مبكرة من حنّا صالح كرم سنة ١٨٩٦، وهو رجل مولع بارتياد المجهول، ولديه رغبة جياشة إلى الغنى والجاه»[١]، وهي لم تزل طفلة في الثالثة عشرة من عمرها.

كان «مجتمع القرية آنذاك شديد التزمّت، وكان الاعتقاد السائد أن التعليم يفسد الفتاة الصغيرة، ويصرفها عن فكرة الزواج وتكوين أُسرة، لذلك اضطرّ الدكتور كرم أن يزوّج ابنته عفيفة في تلك السنّ المبكرة، ليضمن لها حياة مطمئنّة، ويصرف عنه سياط الألسن التي بدأت تشهّر به وبابنته، في جوّ القرية المكبّل بالعادات والتقاليد؛ لكن هذا الزواج المبكّر ارتسم قلقاً وحزناً على الفتاة، وقررت أن تتابع رحلة الدراسة والتعليم، وهي مدركة أنها لا تزال في بداية الطريق»

سفرها إلى أميركا

رافقت عفيفة كرم زوجها «في رحلته إلى بلاد الاغتراب، ليجمع ثروة تحقق طموحه في دنيا التجارة والمال، وكي تحقق هي حضوراً ثقافياً كان له وزنه في بلاد المهجر. وهكذا حملتهما الباخرة في رحلة طويلة إلى الولايات المتحدة الأميركية، ورست بهما في ولاية «لويزيانا» التي تطلُّ على خليج المكسيك، وهناك شعرت أديبتنا بالغربة والوحدة في حياتها الجديدة، وفقدت الأمل في إنجاب طفل يملأ عليها وجودها، ويحقق لها أملاً، وهذا ما جعلها تعيش في رياض الفكر وحدائق الكتب والمطالعة»[٢].

ثقافتها

انكبّت عفيفة كرم على المطالعة بنهم شديد، وكانت تقرأ كل ما تعثر عليه من مؤلّفات ومطبوعات، لتحقق طموحها في أن تصبح يوماً ما كاتبة، تنطق بلسان نساء وطنها، وتعبّر عن همومهنّ، وتطرح مشاكلهنّ، فتقول في مقدمة روايتها بديعة وفؤاد[٣]: «لم أكتب كلمة

---

(١) ناديا الجردي نويهض، مرجع سابق، ص ٢١٧.

(٢) سليمى محجوب، عفيفة كرم أديبة من المهجر، مجلة الأسبوع الأدبي، مرجع سابق.

(٣) عفيفة كرم، بديعة وفؤاد، منشورات الزمن، الدار البيضاء، ٢٠٠٨.

إلّا ورجوت من ورائها النفع العام لأبناء وبنات جنسي، وأهدي روايتي إلى القراء بصفة عامة، وإلى المرأة بصفة خاصة، وهذه الرواية هي باكورة مؤلفاتي، كتبتها بقصد الخدمة المجردة، لا بقصد الأرباح المادية... وما يباع منها يكون للإحسان»[١].

وكأنّما كان لزواجها المبكّر أثر في اندفاعها الشديد، وإضاءة شعلة التنوير في حياة المرأة، ودعوتها إلى الخروج عن الجهل المطبق الذي فرض عليها، وتقصد المرأة. دأبت في الدراسة، وكان همّها الأوحد أن تتقن اللغة العربية جيداً، لتتمكن من التوغّل في أمّهات الكتب في الأدب العربي، ولتكرّس حياتها للكتابة «باعتبارها رسالة تتوجه بها إلى القارئ، وتطلب منه التفاعل معها»[٢].

العمل في الصحافة

دخلت عفيفة كرم عالم الصحافة، «ولم تكن تتجاوز السادسة عشرة من عمرها»[٣]. راسلت الصحف العربية في الوطن والمهجر، ونشرت مقالاتها، التي «تطرح فيها مشاكل المرأة العربية، وما تعانيه بنات جيلها من ظلم وتعسّف وإهمال، وسط مجتمع ذكوري لا يحقّ للمرأة فيه أن ترفع صوتها كي تطالب بحقوقها، لا سيما حقّ التعليم. واستطاعت أن تحقق نجاحاً مرموقاً في عالم الصحافة العربية، ويمكن اعتبارها أول صحفية في المهجر وفي الوطن العربي»[٤].

رئيسة تحرير

خرجت عفيفة كرم عند ذلك من حدود الكتابة في الصحف اليومية، «لتصبح رئيسة

---

(١) عفيفة كرم، بديعة وفؤاد، مصدر سابق، ص ٢٠.

(٢) سعيد يقطين، تقديم رواية بديعة وفؤاد، منشورات دار الزمن، الدار البيضاء، ٢٠٠٨، ص١٢.

(٣) ناديا الجردي نويهض، نساء من بلادي، مرجع سابق، ص ٢١٦.

(٤) سليمى محجوب، عفيفة كرم أديبة من المهجر، مجلة الأسبوع الأدبي،مرجع سابق.

تحرير لجريدة **«الهدى»**، المعروفة، لصاحبها الصحفي نعوم مكرزل، الذي، كلفها الإشراف على جريدته أثناء سفره إلى فرنسا، وكانت على مستوى المسؤولية»[١].

نعوم مكرزل هو أستاذ أمين الريحاني، الذي اصطحبه إلى بلاد المهجر، وأقام معه في مدينة نيويورك.

تولّت عفيفة كرم «رئاسة تحرير مجلة الهدى مدّة ستّة أشهر، فأثبتت جدارة فائقة في إدارتها، وحققت مزيداً في نسبة مبيعاتها، نظراً لإقبال المرأة العربية في بلاد المهجر على شراء الصحف وقراءتها، بعد حملة التنوير واليقظة التي شنّتها الكاتبة على صفحات المجلّة، وانبثقت ثقتها قوية في العمل الصحفي»[٢].

إصدارها مجلة «المرأة السورية»

بعد سنتين من ترؤس عفيفة كرم مجلّة «الهدى»، تؤسس مجلة **«المرأة السورية»**، وتصدرها. والتسمية تشمل سورية ولبنان أي سورية الكبرى قبل التقسيم، أي قبل إعلان دولة لبنان الكبير ١٩٢٠.

«رأى العدد الأول من المجلّة النُور سنة ١٩١١م. فكانت من أوائل المجلاّت العربية في بلاد المهجر، كما كانت منبراً حراً للكاتبات والكتّاب. تطرح فيها قضايا المرأة العربية وتُعنى بشؤونها، كما تعالج الكثير من القضايا الفكرية والاجتماعية، فكان لها ولصاحبتها الدور الكبير في المطالبة بحقوق المرأة في المشرق، وإيقاظ الوعي الذاتي لدى المرأة، كي ترفع عنها القيود التي تكبّلها، وتجعلها غير قادرة على الإسهام في بناء مجتمع شرقي متطوّر، رغم ما تتمتّع به من حيوية وذكاء وإمكانيات، لا تقلّ أهمّية عن إمكانية الرَجل في عملية التنمية والبناء»[٣].

---

(١) ناديا الجردي نويهض، نساء من بلادي، مرجع سابق، ص ٢١٧.

(٢) سليمى محجوب، مجلة الأسبوع الأدبي، مرجع سابق.

(٣) م.ن.

إصدارها مجلة العالم الجديد

دام صدور مجلّة **المرأة السورية** عامين ثم أُغلقت، ما حدا بعفيفة كرم إلى «إصدار مجلّة شهرية نسائية أغزر مادّة وأكثر غنىً في موضوعاتها، أطلقت عليها اسم **العالم الجديد**، وكان ذلك سنة ١٩١٣م»[١].

كان هدف المجلة إظهار الفرق بين أحوال المرأة العربية في الشرق، وما توصّلت إليه المرأة الغربية من إنجازات وتقدم في ثورتها الاجتماعية والنهضوية، وبذلك تحفّز قارئات مجلّتها على المطالبة بحقوقهنّ، ورفع حجاب العتمة الذي خيم على عقولهنّ.

وهكذا أصبحت مجلّة **العالم الجديد**، «منبراً حراً للمرأة العربية وللأدباء العرب في الولايات المتحدة الأميركية، يغرقونها بأقلامهم ومقالاتهم وإبداعاتهم، كما وجدت الشابّة المغتربة متنفّساً لها في مجالات وفنون أدبية متعددة»[٢].

كان صوت عفيفة كرم جاداً في الكشف عن كثير من العيوب الاجتماعية، بما كتبته في مجلّتها **العالم الجديد**، عبر الكثير من المقالات. فقارنت بين بلادها العربية، وما يعتمل فيها من تأخّر وفقر وتراخ، وما وجدته في المهجر من مدنية حديثة وحرّية وديمقراطية وحبّ للعمل. فخطت بذلك مادّة اجتماعية غنية، تفضح عيوب المجتمع العربي بذكاء ثاقب، وعبارة بسيطة بعيدة عن التحذلق والتقعّر، هادفة من وراء ذلك إلى بثّ الوعي في فكر المرأة الشرقية، ودعوتها إلى التخلّص من التقاليد التي تقيد حرّيتها، وتحدّ من آفاق تفكيرها، ومنها الوقوف في وجه الفتاة كي لا تمارس حقّها في التعليم، ومنها فرض الزواج المبكّر عليها، كما حدث مع الكاتبة نفسها.

في الرواية

جاء أسلوب عفيفة كرم في العمل الروائي، «بعيداً عن الوصف والزخارف في معالجة

---

(١) ناديا نويهض، نساء من بلادي، مرجع سابق، ص ٢١٧.

(٢) سليمى محجوب، مجلة الأسبوع الأدبي، مرجع سابق، ص ٣.

القضايا الاجتماعية، وذلك لتظلّ أفكارها مفتوحة على الفهم والاصغاء»[1]. كانت لغتها لدنة طرية، بلمستها الذكية في عرض قضايا المرأة، وتقول في مقدمة روايتها بديعة وفؤاد: «لم أهتم كثيراً بتنسيق الحوادث وسردها، بل غايتي أسمى، ووجهت إليها عنايتي، لأبث الأفكار الإصلاحية التهذيبية الانتقادية»[2].

لذلك كانت دائماً مشغولة بوعي وموضوعية بنقاط جوهرية، وحساب اجتماعي صحيح، لم تستطع أن تنفكّ عنها، وتطلّب منها العلم والوعي، استغلال الوقت وعدم هدره في المجتمع الأميركي الذي عاشت فيه، وقصدت من ذلك: «تغذية النفس بالمواعظ الإصلاحية، والحثّ على الفضيلة ومحاربة الفساد، وإبعاد الرذيلة..»[3].

رواياتها

أصدرت عفيفة كرم ثماني روايات، استمدّتها من بيئتها ومن تجربتها الشخصية، ومن وحي اغترابها وحنينها إلى الوطن. صدرت الرواية الأُولى لها سنة ١٩١٢م عن دار الهدى بنيويورك، وهي بديعة وفؤاد[4]، موضوع دراستنا، وهذه الرواية «أهدتها كاتبتها للأمهات والزوجات والبنات اللواتي، بنين الماضي والحاضر، وسوف يبنين مستقبل الإنسانية»[5].

وتتحدث الرواية عن «الحب والزواج، وانتقاد الممارسات والتقاليد التي عفا عليها الزمن، وقدمت كرم فيها نساء الرواية على أنهنّ ضحايا التآمر الاجتماعي، وبطلتها بديعة، شخصية تلتزم مُثُلها وقيمها دون أن تأبه للمكاسب والمزايا الدنوية»[6].

تعتبر «رواية بديعة وفؤاد، الرواية النسائية الثالثة في اللغة العربية، بعد روايتي حُسن العواقب، ١٨٩٩، وقلب الرجل ١٩٠٦، كما تعتبر سابقة لرواية زينب (١٩١٤)، للكاتب

---

(١) سعيد يقطين، تقديم رواية عفيفة كرم، بديعة وفؤاد، ص ٦.

(٢) عفيفة كرم، بديعة وفؤاد، من مقدمتها للرواية، ص ١٩.

(٣) إميل حبشي الأشقر، النعمان الثالث ملك العراق، دار الأندلس، بيروت، ط٢، ١٩٥٨، ص ٦.

(٤) عفيفة كرم، بديعة وفؤاد، منشورات دار الزمن، الدار البيضاء، ٢٠٠٨.

(٥) ناديا الجردي نويهض، نساء من بلادي، مرجع سابق، ص ٢١٨.

(٦) بثينة شعبان، مئة سنة على الرواية النسائية العربية، مرجع سابق، ص ٦٢.

المصري محمّد حسين هيكل (١٨٨٨-١٩٥٦) إذ صدرت قبلها بسنتين، وكذلك سبقت زينب فواز هيكل في كتابة الرواية بثماني سنوات»[١]. ويقول هيكل عن روايته زينب: «العل الحنين وحده هو الذي دفع بي لكتابة هذه القصة، وفيها قصصت صوراً لمناظر ريف مصر وأخلاق أهله، إذ إن المصري الفلاح يشعر في أعماق نفسه بمكانته وبما هو أهل له من الاحترام، هذه المواضيع هي التي دفعتني لكتابة زينب، وأولها الحنين لمصر أثناء دراستي في باريس»[٢].

توالت روايات عفيفة كرم في الصدور، ونشرتها بأسماء أنثوية، ما عدا رواية محمّد علي الكبير. أمّا الروايات الأُخرى فقد حملت العناوين الآتية: رواية غادة عمشيت التي «كرستها لذكريات القرية البعيدة والحنين إليها..»[٣]، وفاطمة البدوية «وهي رواية وطنية تعكس الكاتبة فيها تأثير الرجل العالِم على المرأة الجاهلة، ويتجلى له الوفاء النسائي، ويرى أن المرأة الفاضلة تُبادِل البغض بالحب، والجفاء والقسوة بالحنو..»[٤].

ترجمت عفيفة كرم عن اللغة الإنكليزية الكتب الآتية: ابنة نائب الملك، نانسي ستاير، ملكة اليوم.

كل «هذه الأعمال صدرت في بلاد المهجر عن مطبعة جريدة الهدى (نيويورك) ولم يُعَد نشرها في لبنان، أصدرتها كرم ولم تكن تتجاوز العقد الثالث من عمرها»[٥].

لا بدّ من الإشارة، إلى أنني لم أعثر على روايات عفيفة كرم، لا في المكتبات ولا في دور النشر اللبنانية، لذلك لم أوثّقها بشكل تفصيلي. باستثناء رواية بديعة وفؤاد التي أعادت دار الزمن في الدار البيضاء نشرها، والتي أحضرتها لي من المغرب، إحدى الصديقات أثناء زيارة لها.

---

(١) بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية، مرجع سابق، ص ٤٨.

(٢) محمد حسين هيكل، من مقدمته الثالثة لرواية زينب، التي وضعت مقدمة لنسخة الرواية، التي صدرت عن دار المدى للثقافة والنشر، سنة ٢٠٠٩.

(٣) ناديا الجردي نويهض، نساء من بلادي، مرجع سابق، ص ٢١٧.

(٤) محمد سيد عبد التواب، بواكير الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧. القاهرة، ص٩٢.

(٥) ناديا الجردي نويهض، نساء من بلادي، مرجع سابق، ص ٢١٨.

موتها

«فاجأت عفيفة كرم لحظة الصمت الأبدية، فتوقّف قلبها عن الخفقان سنة ١٩٢٤م، إثر إصابة مفاجئة في الدماغ»[١]، ما أودى بحياتها، وبذلك «عاشت غريبة عاشقة لبلادها، وماتت غريبة متشوّقة لتراب وطنها كي توارى فيه»[٢].

مضت عفيفة كرم الأديبة العربية المهجرية، وبقي ذكرها واضحاً في العالمين العربي والأميركي، إذ لا ينفك يُذكر اسمها في تاريخ الصحافة، باعتبارها مؤسّسة أول مجلّة عربية نسائية في المهجر. كما سيظلّ الأدب يذكر رواياتها المتعددة التي أصدرتها في الفترة القصيرة من حياتها. ولا سيما أنها عالجت عبرها العديد من القضايا المهمة.

---

(١) ناديا الجردي نويهض، نساء من بلادي، مرجع سابق، ص ٢١٨.

(٢) سليمى محجوب، مجلة الأسبوع الأدبي، مرجع سابق، ص ٤.

ب-دراسة رواية بديعة وفؤاد

مقدمة

إذا كانت رواية **بديعة وفؤاد**، تشكل مع الروايتين اللتين درسناهما في الفصلين الأول والثاني، **حسن العواقب** و**قلب الرجل**، ثلاثية الرواية العربية النسوية النهضوية، وتشترك معهما في طرح هموم المرأة، ومعاناتها في المجتمع العربي المحافظ، فإن هذا العمل يمتاز عن سابقيه بخصائص عديدة، ولا سيما ما يخص صورة المرأة، التي سنحاول تبيانها في السطور المقبلة.

إن تَميز رواية كرم واختلافها، لا ينحصر فقط بالمقارنة بالروايتين المذكورتين، إنما يمتدّ نحو روايات تلك المرحلة، إذ تلفت الناقدة اللبنانية **يمنى العيد** إلى «أن هذه الكاتبة، لم تنقل في روايتها الواقع خطاباً وعظياً فقط، ولم تذهب إلى التاريخ لتحكي عنه»، وتضيف العيد: «رواية **بديعة وفؤاد**، تتناول ثيمات، ما زالت حتى اليوم في مقدمة ما يشغل الثقافة العربية»[1].

قصة الحب العاصف تحضر في هذا النص، كما حضرت في سابقاته. لكن العلاقة التي تجمع بديعة بطلة الرواية، وهي الخادمة الفقيرة، وفؤاد الشاب الثري، تختزن الكثير من المقولات والمفاهيم والأفكار والتقاليد السائدة في بدايات القرن الفائت. ثمة سياق معرفي تعرف الكاتبة النهضوية كيف ترسمه، كاشفة عبر قصة الحب التي تجمع البطلين عن الأحوال الاجتماعية والفكرية والحضارية، التي برزت في ذلك الوقت. الطبقية

---

(١) يمنى العيد، موسوعة الكاتبة العربية، مرجع سابق، ص ١١.

الاجتماعية، العلاقة بين الأغنياء والفقراء، اصطدام القيم والأخلاق بالواقع المعيش، السفر والهجرة إلى أميركا بحثا عن العمل والمال. جميع هذه الثيمات تظهر في رواية عفيفة كرم.

تقدم الرواية «تمفصلات عديدة بين المرأة والرجل والشرق والغرب، والتقاليد والحرية، والجهل والعلم»[1].

رواية بديعة وفؤاد، إذا، هي رواية المواضيع الشائكة، هذا ما يضعها في ريادة عن الروايتين السابقتين: **حُسن العواقب**، **وقلب الرجل**، اللتين درسناهما في الفصلين الأول والثاني من الدراسة.

لا تكتفي عفيفة كرم بالحكاية، أو بالعناصر الكتابية الملازمة لها. هي تقوم بضخ طاقة معرفية كبيرة داخل نصها، عبر الشخصيات، وتحديداً شخصية بديعة، إذ تقوّلها الكثير من الأفكار عبر موضوعات متداولة أبرزها: الهجرة، تصادم الثقافات، التفاوت الطبقي، العلم والعمل...

يدفعنا هذا الاستنتاج، إلى الإشارة في نهاية هذه المقدمة، أن الكاتبة لم تكتفِ بمنح المرأة البطولة المطلقة في روايتها، عبر النماذج النسوية العديدة التي تقدمها. بل آثرت أن تقدم وجهة نظر النساء، في الظروف والأفكار والإشكاليات المتصلة بذلك الزمان.

تحضر المرأة في كتابة عفيفة كرم وجوداً فاعلاً، ومعرفة ناضجة، يعدّ ذلك، تقدماً كبيراً لصورة المرأة في الرواية العربية.

ملخص الرواية

تتحدث الرواية عن قصة حب عاصفة، تربط فتاة يتيمة فقيرة تدعى بديعة، بشاب ثري، يتحدر من عائلة عريقة، يدعى فؤاد. بعد أن قام والد لوسيا صديقة بديعة، بنقل ابنته من مدرسة دير اللعازارية، مصطحباً معه بديعة، لتعيش الفتاتان في منزل واحد، عبارة عن

---

(١) سعيد يقطين، تقديم رواية بديعة وفؤاد، مرجع سابق، ص ١٤.

«مأوى للإنسان والحيوان معاً. فيه البقر، وغيرها من الدواب من الجهة الواحدة، والناس من الجهة الثانية، ينامون ويأكلون معاً»(١).

لم تطق بديعة هذه الحياة، ففضلت أن تخدم عند أناس يفهمونها وتفهمهم. انتقلت الفتاة إلى منزل الخواجة منصور، لتعمل خادمة عندهم، وبسبب حُسن أخلاقها وأدبها الجمّ، ستحظى بثقة سيدتها مريم، وتغدو أشبه بصديقتها.

حين تقيم السيدة مريم حفلة كبيرة على شرف ابنها فؤاد، العائد من دراسته، تلفت نظر الشاب فتاة جذابة جميلة، هذه الفتاة ليست سوى بديعة، التي كانت تشرف على سير الحفلة. يُعجب فؤاد ببديعة ويقع في غرامها، ثم يفاتح والدته بالأمر. بعد أن تنصدم السيدة مريم بالخبر، تستعين بابن أخيها نسيب لمساعدتها على تجنب الكأس المُرّة، فولدها الوحيد يريد أن يرتبط بخادمة أقل منه شأناً ومرْتبة. يقنعها نسيب بتنفيذ خطة محكمة، تقوم على المواقفة الظاهرة على قصة الحب بين فؤاد وبديعة، إلى حين عودة فؤاد إلى مدرسته. ما يسمح بطرد بديعة وتفرقتهما. تسير السيدة مريم بالخطة، وبالفعل يتم طرد بديعة من المنزل بعد سفر فؤاد.

لا تجد الفتاة اليتيمة أمامها سوى السفر، بعد الصدمة التي تعرضت لها. تغادر البلاد على متن باخرة نحو أميركا، هي وصديقتها لوسيا. أما نسيب ابن أخت السيدة مريم، والعقل المدبر لإبعاد الحبيبين أحدهما عن الآخر، فيطوّر خطته، فبعد أن يعجب ببديعة، يقنع خالته مريم بأنه لا بد أن يلحق بالفتاة إلى أميركا، كي يضمن إبعادها النهائي عن فؤاد. في بلاد العم سام تتعرف بديعة ولوسيا فور وصولهما إلى شاب سوري يدعى حسيب، يساعدهما على إيجاد عمل، وهو بيع الكشة. فيما تلتزم بديعة العمل وتتمسك بقيمها وأخلاقها، وتقرر أن تعمل بشرف، ليلاً ونهاراً لتكوّن نفسها، وهذا يتطلب وقتاً، لكنه يساعدها أن تنام مطمئنّة البال.

أمّا نسيب وبعد أن يفشل في بناء علاقة مع بديعة، يقوم بالانتقام منها عبر الإيقاع بصديقتها لوسيا، التي تستسلم له. بعد ذلك يكتشف فؤاد في الوطن حقيقة ما جرى من

---

(١) عفيفة كرم، بديعة وفؤاد، مصدر سابق، ص ٢٩.

دسائس لإبعاده عن حبيبته بديعة، ويتجه إلى أميركا مستعيداً حبها، ويقترن بها بعد عودتهما إلى الوطن بزواج رسمي يحضره الأهل. تعيش بعدها بديعه سعادة عارمة، وتخصص الكثير من وقتها لعمل الخير، فتبني مستشفى للفقراء.

السياق الفني للرواية

بَنَت الكاتبة روايتها، على قصة الحب التي جمعت فؤاد وبديعة. من هذه الحادثة تحديداً ينطلق السرد، ويتعرّج في سبل ومناخات مختلفة. الأحداث الكثيرة التي ترد في سياق النص هي تفاعلات للحدث الرئيسي.

الحب هنا، بؤرة الكلام وذريعته. اللافت أن اعتماد عفيفة كرم على واحدية الحدث للشروع في كتابتها، لم يوقع القارىء في الضجر والإملال. يصحّ القول إن الحدث توليدي في هذه الرواية، أي أنه يتناسل بالحوادث والأفكار والتفاصيل والأمكنة، هذا عدا عن الجانب الدرامي الذي أحسنت الكاتبة توظيفه جيداً، للربط بين فصول روايتها، وجعلها أكثر تماسكاً. العلاقة بين فؤاد وبديعة هي ما يحرّك النص.

صحيح، أن هذه الرواية تقليدية في بنائها، أسوة بالروايات التي كتبت في ذلك العصر، إذ تعتمد في حبكتها على بداية وعقدة ونهاية سعيدة؛ لكنها أيضاً متقدمة في رسمها الدقيق للشخصيات، وتوظيفها السرد والوصف والحوار. وإذا كان التقليد يتبدّى في القالب الكلاسيكي، الذي اتبعته الكاتبة لبناء عناصر روايتها، حيث إننا لا نلمس استخدام تقنيات أسلوبية جديدة. فإن التجديد يظهر في الشغل على عناصر الرواية نفسها، فنلاحظ آليات جديدة في الوصف والحوار وطرائق السرد. فالوصف أقرب إلى الواقعية التي تتجنب البلاغة والجمالية، وكذلك الحوار موظّف بما يلائم مضمون الرواية.

تتوزع الرواية على أربعة وأربعين فصلاً، تبدأ بمشهد تنزه الفتيات في القرية، وتختتم بزواج فؤاد من بديعة، وعيشها حياة سعيدة معه.

تسعى الكاتبة لتوظيف الشخصيات لمعالجة إشكاليات نصها، وتقول الناقدة يمنى العيد: «عفيفة كرم تعالج ثيمات روايتها من خلال سلوك الشخصيات، ومشاعرهم، ومنطوقاتهم، وبالعلاقة مع أمكنة عيشهم المرهونة بأحوال زمنهم». وتحدد العيد أكثر،

فتختار شخصية بديعة لتأكيد كلامها فتقول: «بديعة شخصية رئيسية ومحورية، توفّر للسرد عنصر الترابط بين هذه الثيمات، وتعبّر بصفتها امرأة عن منظور نقدي، يعتبر المرأة معنية بقضايا المجتمع، وصاحبة دور في عملية الإصلاح والتغيير»[١]. يدفعنا كلام العيد للقول، إن شخصيات الرواية مبنية لا بغرض البناء، وإنما لتشدّ وتمسك موضوعات الرواية وإشكالياتها، عبر الحوارات والأحاديث والآراء المتضاربة، وهذا ليس غريباً عن رواية كُتبت في أوائل القرن العشرين.

هذه النتيجة تنسحب على الأمكنة والأزمنة المستخدمة في الرواية، فالأمكنة مثلاً موظفة للسير في سياق النص لا أكثر، والدليل على ذلك أن عفيفة كرم لا تسترسل في وصف أميركا مثلاً، التي انتقلت إليها بعض شخصياتها، وإنما تكتفي بما حصل مع تلك الشخصيات هناك.

حضور المرأة في الرواية

كي نتمكن من رصد حضور المرأة في رواية بديعة وفؤاد، لا بدّ من عرض نماذج النساء اللواتي قدّمتهن الكاتبة في نصها. وإذا كانت شخصية بديعة البطلة الرئيسية في الرواية، تستحوذ على الحصة الكبرى من الصورة، التي أرادت عفيفة كرم رسمها للنساء في أوائل القرن الماضي، فإن شخصيات مثل لوسي وجميلة، رفيقتي السفر والهجرة، وكذلك مريم سيدة المنزل الذي عملت فيه بديعة، لا يقلن أهمية خلال عملية الكشف المطلوب القيام بها، لتبيان الشخصية النسوية في النص.

المرأة، نماذج متعددة

في البداية، لا بدّ من الإشارة، إلى أن هناك سببين دفعا الكاتبة إلى تنويع شخصيات روايتها، الأول: هو، النضج الفني الذي أظهرته عفيفة كرم في نصها، عبر اتباعها آليات وتقنيات كتابية مختلفة عن تلك التي استعملت في ذلك الوقت، إذ يصعب على كاتبة

(١) يمنى العيد، موسوعة الكاتبة العربية، مرجع سابق، ص ١١.

امتلكت حرفة الكتابة، أن تكتفي بشخصية أو شخصيتين، مُدخلة مجموعة من الشخصيات الهامشية، لسهولة نسج النص وبناء حبكته. بنت كرم نماذج، ومنحتها صفات وخصائص، أفكاراً وطموحات.

السبب الثاني: هو، إبراز الصور المتعددة للمرأة في الرواية، وعدم الاكتفاء بصورة واحدة. حيث أن الكاتبة لم تكتف بنموذج بديعة كشخصية رئيسية، شخصية محافظة متقشّفة، مثقفة، وعاملة... بل تعددت النماذج النسائية إلى لوسي الشخصية النقيضة لبديعة، وهي امرأة مستهترة طائشة، تأخذ الأمور بسطحيتها وتبني عليها، إلى والدة فؤاد الثرية التقليدية.

ضد التنميط

قبل البدء بعرض النماذج النسوية في رواية كرم، لا بدّ من التنبيه، إلى أن الاستنتاج الأخير الذي يفيد بتعددية صور المرأة داخل الرواية، هو شكل من أشكال الخروج على التنميط، الذي يقتصر عادة على وضع مجموعة من الصفات والتصورات داخل شخصية نسوية معينة، وتعميمها على صورة المرأة. الكاتبة توزّع الصفات والأفعال وطرائق التفكير على بطلاتها بشكل منطقي ومدروس، هذا ما سنجده بشكل واضح خلال عرض الشخصيات النسائية في رواية بديعة وفؤاد.

بديعة، الصورة التي ترغب الكاتبة في إظهارها

يجب أن لا يغيب إعجابنا الكبير باتباع الكاتبة أسلوب التعددية في رسم الشخصيات، الوقوع في فخ المساواة بين هذه الشخصيات، فبديعة بطلة الرواية والشخصية المركزية فيها، تحظى مثلاً بالحصة الكبرى من السرد. هذا يعني أنها تحظى أيضاً بالمساحة الكبرى من الصورة التي أرادت الكاتبة وضعها للمرأة. وبسهولة يمكن للقارىء العادي بعد مطالعته الرواية، أن يتبين أن عفيفة كرم تنحاز إلى شخصية بديعة، مغدقة عليها الصفات المثالية والحميدة، ملقّنة إياها الأفكار والقيم والمثل والمبادىء التي تؤمن بها.

بالعودة إلى «كتابات عفيفة كرم الصحفية، نجد الكثير من التقاطع بين الأفكار التي

تطرحها الكاتبة في مقالاتها، في مجلّة فتاة الشرق، وبين الأحاديث التي ترد على لسان بطلتها بديعة، خلال سياق الرواية». تقول كرم: «إننا كشرقيين نعيش في الغرب، ندافع بكلّ قوانا لحفظ تقاليدنا، وشتّان بين من يجرب السباحة مقاوماً التيار الذي يجرفه، ومن معه، تاركاً له السير به للجهة التي يسير هو فيها»[١]. وهذا ما يؤكّد حالة التناقض التي يعيشها الشرقي في غربته.

بديعة وخلال تقريعها لوسي على تصرفاتها المتفلتة، تقول: «نحن السوريين الذين نحافظ على قاعدة الحشمة، ونأبى ضم بعض هذه العوائد المتطرفة إلى آدابنا»[٢].

إذاً، شخصية بديعة، لا تمثل صورة المرأة في الرواية موضوع بحثنا بشكل كلي، لكنها تمثل الصورة الموجودة في وعي الكاتبة، التي ترغب كرم في إظهارها. أي المرأة المثقفة، المبادرة، الواثقة، القادرة، الوفية، المثالية.

المرأة تصنع وعيها بنفسها

منذ بداية الرواية، تصور الكاتبة بطلتها بديعة، أنها فتاة ناضجة واعية، تمتلك قدرة فائقة على محاكمة الأمور بمنطق ومبدئية. في الصفحات الأولى من النص، وتحديداً في الفصل الأول، يرد حوار بين بديعة ولوسي عن السعادة والسفر، يبّين الفرق الكبير بينهما. فبينما تتحمس لوسي للسفر إلى أميركا، لتحقيق السعادة عبر المال، تتمسك بديعة برؤية أكثر عمقاً عن السعادة، إذ تقول مخاطبة صديقتها: «لا أحسب السعادة بالمال حتى، ولا هي بشيء آخر معلوم، بل هي بما يُسرّ الإنسان، قد تكون السعادة في الفقر أحياناً»[٣].

اللافت، أن نضج بديعة ووعيها المفاهيم والأفكار، كان يتطور وينمو كلّما توغلت أكثر في التجارب، وعاشتها عن قرب. حين كان الحب ينمو بينها وبين فؤاد، كانت ترى أن هذا الشعور، «أول ما يكون دخوله إلى القلب، فهو وإن يكن عظيماً، فلا يتخذ له مسكناً،

(١) عفيفة كرم، العادات الشرقية، مجلة فتاة الشرق، العدد ٨٣، ج٩، السنة الخامسة، ١٩١١، ص٨١.

(٢) عفيفة كرم، بديعة وفؤاد، مصدر سابق، ص ١٢٨.

(٣) م.ن.،ص ٢٨.

إلّا قرنة واحدة من ذلك القلب. وبعد المعاشرة، إما أن يملأ ذلك القلب، فلا يعود من سبيل إلى زيادة أو نقصان، وإما يتناقص فيزول أثره من القلب بعد وقت قصير»[١].

أول ما يثير الانتباه في هذا الكلام عن الحب، أنه ليس عاطفياً يحوي كثيراً من العقلانية، فالحب يحتاج إلى المعاشرة كي يترسخ أو يزول، فيرى الطهطاوي: «أن الحبّ فن، فن تكامل الروح والجسد، وليس شهوة، حب مقرون بالصداقة والمودة الصافية، وحُسن العشرة، وينتقل الحب من مستوى الحواس المادية الظاهرة إلى عمق الحواس الروحية»[٢]. أما قاسم أمين، فرأى «أن الحبّ مستحيل، إن لم يكن هناك تكافؤ في مستوى المعرفة بين الزوجين، عندها تترسخ العائلة، وتُبنى على أسس صحيحة..»[٣]. ويرد في الرواية، كلام جديد عن الحب، على لسان بديعة خلال الرسالة التي كتبتها لفؤاد، بعد انكشاف حيلة مريم ونسيب الهادفة إلى تفرقتها عن حبيبها. تقول بديعة: «للحب تأثيران عظيمان، أحدهما جيد والآخر سيئ. فمن الأول ينتج حب عمل الخير، الذي تتجلى وتنبسط به صورة الحب الشريف الطاهر، التي تمثل الفضائل، وتوجد في حبها تعزيزاً للحب. وعن الثاني، ينتج حب الانتقام والميل إلى الشرور والمعاصي، والانحياز إلى جانب كل رذيلة، كالبغض والانتقام والغيرة والحسد وسواها.»[٤].

التجربة القاسية، دفعت بديعة إذاً، إلى إنضاج رؤيتها عن الحب، هذا ينسحب أيضاً، على بقية المفاهيم التي عاشتها كتجربة مادية. السفر والهجرة والعمل، التقدم بالتجربة الحياتية كان يترافق دائماً في سياق النص، مع تقدم بالوعي الذهني والفكري. هنا، يجب أن لا تضيع فرصة الاستنتاج، أن المرأة تصنع وعيها بنفسها، بناء على تجاربها، وليس بالاستناد إلى وعي ذكوري صارم، حكم تلك المرحلة الزمنية وما تلاها.

---

(١) عفيفة كرم، بديعة وفؤاد، مصدر سابق، ص ٧٣.

(٢) عفيف فراج، المرأة بين الفكر والإبداع، دار الآداب، ط١، ٢٠٠٩، بيروت، ص ٣١.

(٣) قاسم امين، تحرير المرأة، دار المعارف، مصر، لات، لاط، ص ٦٦.

(٤) عفيفة كرم، بديعة وفؤاد، مصدر سابق، ص ٨٣.

بديعة (فيلسوفة) وامرأة أفكار

الوعي المتقدم الذي تمتعت به بديعة، تمظهر خلال النص، في عديدٍ من الأحاديث والحوارات العميقة. بدت بديعة مثل فيلسوفة، توزع الآراء والنصائح والإرشادات على الآخرين. والملاحظ أن الشخصيات المحيطة بها، كانوا يحثونها على إبداء رأيها بكل شيء، إيماناً منهم أنها تمتلك الوعي والقدرة على فهم الأمور، ومحاكمتها بدقة. تسأل جميلة صديقتها بديعة عن انطباعها حول الليلة الأولى، التي قضوها في أميركا، وحين تستفسر بديعة منها، «لماذا خصصتني بالسؤال يا جميلة؟» تجيب «لأنني أعرف طباعك، وأنك خُلقت لتلاحظي كل ما تسمعينه، وكل ما ترينه. فكأن دقائق حياتك معدودة عليك، وإذا لم تصرفيها بالأشغال، فإنك تصرفينها بالأفكار»[١].

بديعة إذاً، امرأة أفكار، بشهادة صديقتها ومرافقتها الدائمة. تعيد صوغ المفاهيم وتعرّف المشاعر. من جانب آخر، فإن بديعة كانت تسعى إلى نقل وعيها إلى صديقاتها، هذا ما نتبينه من سؤال جميلة لها. وهذا ما تؤكده أيضاً، الناقدة اللبنانية يمنى العيد إذ تقول: «تقود بديعة بشخصها وآرائها، وتصرفاتها، الجدل بين النساء، لتصل بهن إلى وعي يميز بينهن كأفراد، يختلفن ولا يتماثلن على قاعدة أنوثتهن المشتركة»[٢].

قد يردّنا ذلك، إلى استنتاج سابق، يفيد أن شخصية بديعة هي الوعاء الذي سكبت فيه عفيفة كرم أفكارها وثقافتها، ما حوّلها إلى ماكينة لإنتاج الأفكار والتأمل بالحياة. غير أن ذلك، لا يمنع من تثبيت عنصر أساسي من صورة المرأة التي رسمتها الكاتبة في نصها، وهو التفكير المصحوب بالتجربة. ولا سيما أن فقرة كاملة ترد في سياق النص، تدل على الجهد الذي كانت تبذله بديعة، من أجل بناء وعيها ومعرفتها، وأثبتت «كيف بالعلم تستطيع المرأة ممارسة العمل الفاعل، فالعلم والثقافة هما النور المؤدي إلى تحقيق المُراد»[٣]، وكما ورد

---

(١) عفيفة كرم، بديعة وفؤاد، مصدر سابق، ص ١١٧.

(٢) م.ن.، ص ١١.

(٣) عفيف فراج، الحرية في أدب المرأة، مؤسسة الأبحاث العربية، ط٣، ١٩٨٠، ص ٦١.

في الرواية: «كانت بديعة تحب المطالعة كثيراً، لأنها تربّت تربية حقيقية، وكان لها من نفسها مساعد على طلب كل كمال، دون النظر إلى المقام والإمكان»[١].

حضور المرأة المُفكّرة في رواية بديعة وفؤاد، يحمل أهميتين: الأولى تعترف بقراءة المرأة، بوصفها كائناً مستقلاً عن الرجل، للتجارب الحياتية والتأمل فيها، والثانية تفيد بقراءة هذه التجارب والتأمل بها، من وجهة نظر نسوية.

بديعة، ملامح عامة

تجتهد عفيفة كرم لجعل بطلة روايتها، شخصية مثالية لا تشوبها أية شائبة، لا بالفكر ولا بالسلوك، فبرأي كرم، أنه «ليس المهم أن يناضل الإنسان من أجل تغيير المجتمع الفاسد فقط، بل أن يسعى ليحصل على مكانة رفيعة فيه..»[٢]. يظهر ذلك بشكل جلي، حين تتبع ما كتبته كرم عن صفات الفتاة.

صديقة أكثر منها خادمة

تتمتع بديعة بخصال الوفاء والأمانة والصدق، ويبرز ذلك في العديد من المواقف، إلّا أنه يظهر بوضوح، عندما تسمع بديعة صوت خادمة غريبة تنمّ سيدتها لخادمة من خادمات بيت الخواجة منصور، فتعلّق تلك الخادمة: «كلنا بهذه المصيبة، وسيدتنا خبيثة كسيدتك، وأمرها كيت وكيت، عندها زجرتها بديعة على عدم أمانتها وجحودها للجميل». هذا الموقف النبيل الذي قامت به بديعة يصل مصادفة إلى مسامع سيدتها، «فقامت على الفور بطرد الخادمة من دارها، وأعلت من قدر ومنزلة بديعة، حتى أصبحت نديمتها وشريكتها وصديقتها في البيت، أكثر مما هي خادمتها.»[٣]

---

(١) عفيفة كرم، بديعة وفؤاد، مصدر سابق، ص ٤٩.

(٢) J.P.Richard: *Littérature et sensation*, Seuil, Paris, 1945, p.39.

(٣) عفيفة كرم، بديعة وفؤاد، مصدر سابق، ص٣٠و٣١.

وهكذا تحوّلت الفتاة نتيجة الأخلاق العالية التي تمتاز بها، من خادمة تعمل في منزل أسيادها، إلى صديقة ونديمة لسيدة ذلك المنزل.

المرأة أكثر ذكاء من الرجل

في سياق الرواية، هناك صفات كثيرة تمتاز بها بديعة. الشرف، الأمانة، النقاء، التهذيب، اللطف والجمال. مما لا شك فيه، هذه السمات تدور جميعها في فلك الصورة المثالية والإيجابية، التي رسمتها الكاتبة لبطلتها.

لكن ما يلفتنا هنا، جانب مختلف في شخصية بديعة، يمكن تكشّفه من سياق الرواية. تقرر السيدة مريم تنفيذ الخطة الخبيثة، التي أقنعها بها ابن أختها نسيب، من أجل التفريق بين الحبيبين بديعة وفؤاد عن بعضهما. فراحت تمثّل وتصطنع مشاعر الرضا عن علاقة ابنها الوحيد بالخادمة الفقيرة. طبعاً السيدة الثرية، لا تريد لابنها أن يرتبط بفتاة ليست من مستواه الاجتماعي، كما تعتقد وتفكّر. كانت تهدف إلى استيعاب الموقف، ريثما يعود فؤاد إلى مدرسته، لتصبح الفرصة سانحة لطرد بديعة.

الانتباه يجب أن يتركز هنا، على ردود فعل كل من: فؤاد (الرجل) وبديعة (المرأة) على هذا الموقف. سنجد أن الحيلة تنطلي على فؤاد، من دون أن يعتريه أي شعور بالشك حيال التغير المفاجىء في موقف والدته. بينما بديعة شككت في هذا التغيير، «شككت بديعة في إخلاص سيدتها، لأن منظرها والرضى العاجل في مسألة كهذه، دلّ الفتاة على أن في الأمر ريبة. ولكنها لم تحسب قط أن القصد هو، الإيقاع بها، لأنها وثقت بشرف سيدتها، وزين لها قلبها النقي أن ترضخ غير مترددة، وتسلم أمرها لله»[1].

حُسن الظن و (القلب النقي) هما، ما دفع بديعة إلى تصديق سيدتها، وليس شيء آخر. أما عقلها، فقد كان في مكان آخر. يُبين هذا الموقف، الفرق بين الرجل (فؤاد الذي تعامل مع موقف الأم بسذاجة) والمرأة (بديعة التي تعاملت مع موقف سيدتها بذكاء وفطنة)، ويتّضح حجم الذكاء الذي تتمتع به بديعة، حين تقوم السيدة مريم باستكمال خطتها الرامية

---

(١) عفيفة كرم، بديعة وفؤاد، مصدر سابق، ص٦٨.

إلى إبعاد ابنها عن بديعة، عبر قولها للفتاة التي عاد حبيبها إلى دراسته، إن والده خطب له فتاة تناسبه، متظاهرة بالحزن. في هذه اللحظة تقوم بديعة بفضح مخطط سيدتها، وتعريها بشكل كامل قائلة: «إن حيلتك لم تنطل علي يا سيدتي، ولكنني رضخت لأحكام القدر التي نفذت في الآن. فإنك لم ترضي عن اقتراني بولدك قط. بل إنك تظاهرت بهذا الأمر خوفاً على ولدك من مخالفة إرادتك، والاقتران بي بالرغم عنك. فقلتِ وأي بأسٍ إذا انشرح ولدي بمعاشرة الفتاة وبعد ذهابه أطردها...؟»[1].

امتلكت بديعة مَلَكة الذكاء والحنكة، فأحسّت بخطة مريم ونسيب، وشعرت أن الأخير قد امتلك الذكاء لنسج هذه الحيلة وتركيب سيناريوهاتها.

وبين ذكاء نسيب الهادف إلى الخداع، وذكاء بديعة المسخّر لكشف هذا الخداع، يمكننا القول، إن ذكاء المرأة كما تصوره الكاتبة يرتبط بالأخلاق والنقاء والخير. فيما ذكاء الرجل المتمثل بنسيب، يرتبط بالخبث واللؤم وتدبير المؤامرات.

بديعة مثالية «أفلاطونية»

لقد تقصدت الكاتبة، أن ترسم صورة إيجابية عن بطلتها بديعة، التي تتحلّى بصفات كثيرة، منها: سمعتها الحسنة، شجاعتها، وتمسكها بكرامتها..، وأسبغت عليها أيضاً، صفات: الشرف، الأمانة، النقاء، اللطف والجمال، لتصبح الصورة المثالية للمرأة في الرواية، صاحبة قيم ومبادىء ومُثُل. ذكية ومثقفة. صانعة أفكار، قوية الشخصية، مبادرة. تريد أن تغير العالم وتجعله (جمهورية أفلاطون) كما تراها الكاتبة؛ لأنها امرأة صبورة، تخطط بهدوء، والصبر ميزة تدلّ على قوة الإرادة..

لا بدّ من الإشارة، قبل إنهاء هذا الرصد لشخصية بديعة، القول: إن الفتاة نشأت نشأة يتيمة، من دون أب وأمٍّ، كما تُبين الرواية. وربما تلك النشأة الصارمة في المدرسة الداخلية، جعلتها تمتلك المزايا السابقة التي ذكرناها.

ربّما عدم وجود والدين في حياتها، دفعها إلى الاعتماد على ذاتها وبناء وعيها.

---

(١) عفيفة كرم، بديعة وفؤاد، مصدر سابق، ص ٧٧.

وعيشها طفولة ملأى بالحرمان والفقر والوحدة، دفعها إلى التمسك لاحقاً بفكرة مثالية رومانسية عن العالم، تعوّض من خلالها كل ما عاشته من فقدان.

التقليد يهزم الأخلاق

بسهولة، يستطيع قارئ رواية بديعة وفؤاد، أن يدرك أن شخصية مريم، سيدة البيت الذي عملت فيه بديعة، تقليدية جداً. فهي تنتمي إلى وسط اجتماعي برجوازي، يتعامل مع العالم وفقاً لمعايير طبقية محددة سلفاً، تميز بين الغني والفقير. تقول السيدة مريم عن بديعة: «أتت إلينا بصفة خادمة، ولكنها قدرت بآدابها على إيجاد مقام لنفسها، حتى أصبحت لي رفيقة وصديقة»[1]. لكن سرعان ما تكتشف السيدة البرجوازية أن ابنها الوحيد وقع بغرام خادمتها، التي هي صديقتها حسب ما ادّعت، عندها لا تتردد في إعادتها إلى الصورة السابقة، أي الخادمة، وتسأل نفسها: «كيف يمكن أن يرتبط ابني بفتاة تقل عن عائلتنا شأناً ومستوى»[2].

هكذا، يظهر التفكير الرجعي التقليدي عند مريم. واللافت أن هذا التفكير يتمكن من المرأة الراقية، ويجعلها تتخلى عن الكثير من أخلاقها وصفاتها الحميدة، عبر الاشتراك في الفخ الذي نُصب للحبيبين. ولم تدرك السيدة مريم «أن المزايا الإنسانية التي تتمتع بها بديعة، هي ما يساوي بينها وبين فؤاد، وليس المال»[3].

العقلية التقليدية لمريم، وإيمانها بالفروق الطبقية، يجعلانها تتخلى عن أخلاقها، ويتركانها عرضة لعقدة تأنيب الضمير فيما بعد.

المرأة تكتشف أميركا

يخيل إلى قارئ رواية عفيفة كرم، أن الكاتبة النهضوية، عالجت في نصها إشكالية

---

(١) عفيفة كرم، بديعة وفؤاد، مصدر سابق، ص ٤٧.

(٢) م.ن.، ص ٤١.

(٣) يمنى العيد، موسوعة الكاتبة العربية، مرجع سابق، ص ١١.

الغرب والشرق، لمجرد أنها انتقلت ببطلتها إلى أميركا، وتحدّثت بلسانها عن المجتمع هناك. لكن بعضاً من التدقيق والتمحيص، يكشف أن هذا الأمر، لم يكن من أولويات الكاتبة لدى اشتغالها على نصها. مجرد المقارنة بين رواية «**بديعة وفؤاد**» ونص «**عصفور من الشرق**»، للكاتب المصري توفيق الحكيم، تكشف أن الأخير، بنى نصه على هذه الإشكالية، بينما كرم كانت مهمومة بأمور أخرى، أبرزها تبيان دور المرأة في تلك المرحلة الموسومة بالهجرة، والسفر واكتشاف العالم الجديد.

تقول الباحثة السورية بثينة شعبان: «إن الكثير من النقاد يعتبر توفيق الحكيم في رواية **عصفور من الشرق**، هو، أول من ناقش علاقة الشرق والغرب، وحساسية هذه العلاقة. وأتى من بعده كتّاب آخرون، حيث وصلت هذه العلاقة قمتها في رواية الطيب صالح، في رائعته، **موسم الهجرة إلى الشمال**، غير أنني أريد أن أصحح بأن عفيفة كرم الروائية اللبنانية، والتي كانت رئيسة تحرير جريدة **الهدى** في نيويورك ١٩٠٦، أصدرت رواية بعنوان **بديعة وفؤاد**، وهي أول رواية تناقش علاقة الشرق بالغرب، بأسلوب روائي محكم، بينما رواية **عصفور من الشرق**، صدرت في الثلاثينات.. أي أن ذلك، يؤكد أن المرأة العربية، هي التي بدأت وكتبت وساهمت في تطوير كتابة الرواية»[1].

إن إشارة شعبان إلى ريادية المرأة، في طرح إشكالية العلاقة بين الشرق والغرب، عبر الرواية العربية، تحمل الكثير من الصواب من الناحية الزمنية. إلّا أن الباحثة المهمومة بالدفاع عن المرأة، تتجنب الخوض في السياقات التي دفعت كلًّا من كرم والحكيم لتناول هذا الموضوع. فالكاتبة التي ولدت في قرية لبنانية ثم هاجرت إلى أميركا، كان من الطبيعي أن تتخذ هاتين البيئتين، أي أميركا ولبنان، مسرحاً لروايتها، وهذا يشجعنا على القول، أنه لو قدّر لعفيفة كرم أن تهاجر مثلاً إلى أفريقيا أو الصين، لوجدنا مناخات مختلفة في نصها؛ لكننا قطعاً لن نجد أي تغيير في متن القصة، حيث حكاية الحب العاصفة بين بديعة وفؤاد، وبعيداً عن هذا الافتراض، فإن الخلاصة التي يمكن أن نخرج بها تفيد، أن عفيفة كرم كتبت قصة حب بين فتاة فقيرة وشاب ثري، ما جعل الإمكانية مفتوحة للتنقل في أي بلد، من

---

(١) اسكندر حبش، مقابلة مع بثينة شعبان، جريدة السفير، الصفحة الثقافية، العدد ٩٥٩٤، تاريخ ١٥/ ٩/ ٢٠٠٢.

دون أن يتأثر الخطّ العام لقصة الحب هذه. يعني ذلك، أن الكاتبة لم تتقصد طرح إشكالية الشرق والغرب في نصها، كل ما أرادته هو توظيف بعض التشويق والدراما، عبر إدخال أميركا والسفر إليها في سياق الرواية.

قول هذا الكلام، يستلزم إشارة سريعة إلى المسافة الزمنية التي تفصل بين وعي توفيق الحكيم، والأفكار المطروحة في عصره، حيث أصدر روايته **عصفور من الشرق** سنة ١٩٣٨، ووعي عفيفة كرم التي توفيت سنة ١٩٢٤، وأصدرت روايتها **بديعة وفؤاد** سنة ١٩١٢، التي عبرت عن الأفكار المطروحة في عصرها.

كانت كرم مهمومة بالدفاع عن المرأة، تحارب التقاليد البالية، بينما الحكيم، الذي عاصر طه حسين، والعقاد، وأحمد أمين، وسلامة موسى، كان يملك أجندة معرفية مختلفة دفعته إلى طرح أفكار مغايرة.

المُراد من هذه المقارنة، ليس بالطبع التقليل من قيمة ما كتبته عفيفة كرم، فكثير من أوجه الشبه يبرز بين بديعة بطلة عفيفة كرم في روايتها **بديعة وفؤاد**، ومحسن بطل رواية توفيق الحكيم **عصفور من الشرق**. الاثنان يحبان مطالعة الكتب، يهتمان بالثقافة، ويؤمنان بالقيم التي أتيا بها من بلادهما، يمتلكان وعياً ناضجاً يؤهلهما لمحاكمة الأمور بتوازن وحكمة. وإذا كانت عفيفة كرم لم تضع بطلتها أمام اختبار علاقة عاطفية مع رجل أميركي، فإن توفيق الحكيم فعل ذلك. حيث أقام محسن بطل **عصفور من الشرق**، علاقة مع عاملة التذاكر الفرنسية، لكن هذه العلاقة لم تدم كثيراً؛ لأن الفتاة انصرفت عنه إلى علاقة أخرى.

يحصر الناقد العراقي صلاح نيازي «تطوّر روايات المغتربين بثلاث مراحل: الأولى، يكون فيها بطل الرواية، قد حمل كل عاداته المحلية معه إلى بيئته الجديدة في الغربة، أي أن انتقاله إلى أوروبا انتقال جغرافي فحسب. في المرحلة الثانية: يكون فيها البطل قد درس في أوروبا، وحصل على شهادة، وعاد إلى بلده من دون أن يتمكن من الانسجام مع بيئته الأولى. المرحلة الثالثة: هي، ما يمرّ بها الروائيون المغتربون في الوقت الحاضر، وفيها يدرس البطل الروائي في الغرب، ولكنه لا يعود، وهكذا عليه أن يتعايش مع البيئة الجديدة.».

وإذ يشير نيازي، إلى «أن رواية توفيق الحكيم، **عصفور من الشرق**، تنتمي إلى المرحلة

الأولى»[1]، فإننا نرى أن رواية عفيفة كرم، تنتمي أيضاً إلى المرحلة نفسها. هذا، إذا عالجنا الأمر من زاوية البطلة. حيث نقلت بديعة بطلة رواية بديعة وفؤاد عاداتها معها إلى أميركا؛ لكننا حين ننتقل إلى الموضوع، أي العلاقة بين الشرق والغرب، سنجد أن الحكيم ومنذ الصفحة الأولى من روايته، كان على دراية بهدف موضوعه ومقاصده، بينما لا نلحظ ذلك، عند عفيفة كرم في روايتها سالفة الذكر؛ إلّا في منتصف الرواية، حين تنتقل البطلة مع صديقتها لوسي إلى أميركا.

صورة الغرب في الرواية

قد يختلف خطاب توفيق الحكيم في روايته عصفور من الشرق، بما يخص موضوع الغرب عن خطاب عفيفة كرم. فخطاب الحكيم اكتشافي أكثر منه مجموعة تصورات. في رواية بديعة وفؤاد، لا تكف الكاتبة عبر بطلتها عن إصدار أحكام القيمة حول المجتمع الأميركي، من دون أن تقدم نموذجاً أميركياً واحداً من الشخصيات، لإثبات ذلك.

فأميركا كما يرد على لسان بديعة «معدن الشرور ومعمل الرذائل وقلة الأدب»[2].

بينما يبدو محسن، بطل رواية توفيق الحكيم أكثر انفتاحاً على الغرب، المتمثل في النص بفرنسا، والمقصود بالانفتاح هنا، التعرف والاستكشاف، وليس التماهي والاندماج؛ بينما تبدو بديعة في رواية كرم منغلقة على عاداتها وتقاليدها، رافضة كل ما يواجهها من جديد.

صحيح، أن بديعة تمتدح في بعض الأماكن القيم الإيجابية في المجتمع الأميركي، لكنها تتعامل مع كل شيء بحذر وريبة، ويتضح خطاب صاحبة بديعة وفؤاد المخالف للعادات الأميركية بشكل أكثر وضوحاً، عبر شخصية لوسي صديقة بديعة، ومرافقتها إلى أميركا. أعجبت لوسي بنمط الحياة الأميركية، «إن أميركا حرة»[3]، تقول رداً على نصائح

---

(١) صلاح نيازى، الرواية العربية في الاغتراب، جريدة الشرق الأوسط، العدد ١٠٢٤٨، ٢٤ يناير ٢٠٠٧، الصفحة الثقافية.

(٢) عفيفة كرم، بديعة وفؤاد، مصدر سابق، ص ٩٨.

(٣) بديعة وفؤاد، مصدر سابق، ص ١٢٥.

بديعة لها. لكن الكاتبة تتعمّد إفشال تجربة لوسي، بالتفاعل مع الحياة الأميركية، عبر تصويرها فتاة متفلتة أخلاقياً.

لا بدّ من الإشارة هنا، إلى أن لوسي التي تهيأ لها أنها تستطيع أن تتماشى مع مجتمع مختلف عنها، «ترفض وضعها باستمرار»، وتتعامل مع الواقع الأميركي بشكل سطحي وقشوري، فاعتبرت أن الحرية تتلخّص بالحرية الجنسية فقط. وهذا ما يبرر مسار هذه الشخصية في سياق الرواية، لكنه يفتح على تأويلات أخرى في سياق الخطاب.

الاستنتاج السابق، الذي أشارت إليه بثينة شعبان، أن عفيفة كرم طرحت مسألة الغرب والشرق، يضفيَ على الرواية ما لا تمتلكه. فالكاتبة لم تتقصد من الأساس معالجة إشكالية «الشرق والغرب»، ما أرادته المؤلفة وفقاً للمقدمة، التي وضعتها لروايتها: «بث الأفكار الإصلاحية التهذيبية الانتقادية»[1].

ثمة فرق بنيوي بين رواية **عصفور من الشرق** ورواية **بديعة وفؤاد**، لا بدّ لنا أن نتبينه، الأولى تنفتح على مقولات تتجاوز عناصرها الداخلية، أي الشخصيات والأمكنة والأزمنة. الثانية تكتفي بهذه العناصر. عفيفة كرم التزمت السياق العاطفي لنصّها، أي العلاقة بين بديعة وفؤاد، وأدخلته في متعرجات زمنية ومكانية مختلفة. فيما الحكيم وظّف الشخصيات والأمكنة والأزمنة لمعالجة موضوعه (إشكالية الشرق والغرب) بحيَل مختلفة، وأساليب متعددة.

يجب أن لا يفوتنا، الانتباه إلى أن خطاب بطلة رواية عفيفة كرم عن الغرب، جاء في سياق بناء الشخصية، أي أن الكاتبة أرادت أن ترسم لبطلتها صورة مثالية. كل ما تقوله قيمي وأخلاقي. الكلام عن الغرب وأميركا، جاء في هذا السياق من الثنائيات المتضادة بين الخير والشر. الشرق «القرية ولبنان» جيد وأخلاقي، والغرب «أميركا» سيئ بدون أخلاق. هذا الكلام قد يتنافى مع رأي الناقدة اللبنانية يمنى العيد، التي تؤكد أن «بديعة (بطلة الرواية) لا تقف ضد الغرب؛ بل ضد تقليده، وضدّ اقتباس عادات مضرّة منه»[2]. يظهر أن هناك،

---

(١) سعيد يقطين، تقديم بديعة وفؤاد، مصدر سابق، ص ١٩.

(٢) يمنى العيد، موسوعة الكاتبة العربية، مرجع سابق، ص ١١.

وعياً ثقافياً يحكم علاقة بديعة بالمفاهيم التي تصطدم بها، وهو على الأرجح، وعي شرقي مشبع بالقيم المحافظة، والنظرة المحافظة للغرب.

بالعودة إلى كلام الباحثة السورية بثينة شعبان، الوارد في بداية هذه الفقرة، سنجد أن عفيفة كرم، لم تمتلك الريادة في طرح موضوع الشرق والغرب، من ناحية المعالجة المعرفية. إلّا أن ريادة هذه الكاتبة النهضوية تتجلى في جانب آخر، يبدو أكثر أهمية، لو قاربناه من جهة دور المرأة.

كرم، جعلت المرأة المتمثلة بشخصية بديعة تسافر إلى الغرب، وتعمل هناك على عكس الصورة المتبعة، بأن الرجل هو من يجب أن يهاجر ويعمل، بينما زوجته وأولادهما ينتظرونه في بلدهم الأصلي، وفي أحسن الأحوال يلتحقون به.

إن الهجرة التي كانت حكراً على الرجل، أصبحت فعلاً أنثوياً. قد يقول قائل، هذا يندرج في سياق الرواية أيضاً، فالبطلة فتاة، وحركة الزمان والمكان تتبعان لها داخل فصول الرواية، وفي هذا الإطار جاءت هجرة بديعة. في الحقيقة، إن هذا الطرح، يؤكد الفكرة المطروحة ولا يدحضها. لدى الكاتبة، نزعة للدفاع عن المرأة، ليس فقط عبر جعلها بطلة النص ومحركة فصوله، ولكن أيضاً، عبر تسليمها زمام المبادرة، بالسفر والعمل والتعلّم وتشجيع الآخرين.

إذاً، كانت المرحلة الزمنية التي كتبت فيها عفيفة كرم نصها، تتسم بالسفر والهجرة للعمل في أميركا. فالكاتبة انتصرت للمرأة بجعلها تمارس دورها في تلك المرحلة عبر جعلها تكتشف أميركا وتبني تجربتها.

أرادت كرم، أن تدفع المرأة إلى اكتشاف نفسها، هذا ما تؤكده المؤرخة ناديا الجردي نويهض، «عبر العديد من المقالات، التي كتبتها عفيفة كرم، خلال عملها في الصحافة المهجرية، وقارنت فيها بين وضع المرأة في الغرب، ووضعها في الشرق»[1].

(١) ناديا الجردي نويهض، نساء من بلادي، مرجع سابق، ص ٢١٧.

خلاصة

يمكن القول، إن عفيفة كرم، قد ركّزت في روايتها بديعة وفؤاد على «فكرتها الإصلاحية، وأبرزتها، وطوّرت في نماذج وصور المرأة داخل المدونة الروائية العربية، بحيث أخرجتها من قريتها، ومن بيئتها الاجتماعية الضيقة، وأدخلتها في تجارب حياتية قاسية، كالهجرة ومعاناتها، والفقر والمرض، فساهمت هذه التجارب في إنضاج وعي المرأة بنفسها، وبالعالم المحيط بها.

بعد رواية **بديعة وفؤاد**، لم تعد مَهمة اكتشاف العالم محصورة بالرجال، فها هن نساء عفيفة كرم يتوافدن إلى أميركا، ليعشن تجاربهن، ويتصادمن مع هويات وثقافات مغايرة. ولم تعد المرأة خاضعة لسلطة الرجل، يقرر لها وعنها، بل «أصبحت كائناً بذاته»[1].

نتائج الباب الأول

خلاصة عامة، تتناول حضور المرأة، في الفصول الثلاثة الأولى من الدراسة وهي: «حُسن العواقب ١٨٩٩» و«قلب الرجل ١٩٠٦» و«بديعة وفؤاد ١٩١٢».

تميل مرحلة نشوء الرواية النسائية اللبنانية (١٨٩٩-١٩٠٦) مع رعيلها الأول زينب فواز، لبيبة هاشم، عفيفة كرم، إلى لحديث عن مشاركة المرأة في الحياة العامة، عبر التعليم والثقافة والهجرة والعمل.

لا يمكن القول بشكل جازم، إن ما قرأناه في الروايات الثلاث السابقات، يندرج في سياق أدب نسوي، بمعنى أدب يسلّط الضوء على معاناة النساء العربيات، ومناخ الاضطهاد الذكوري، الذي كنّ وما زلن يعشن في ظلّه. تظهر الدراسة التي تناولت الفصول الثلاثة

---

(١) خالدة سعيد، في البدء كان المثنى، دار الساقي، بيروت، ٢٠٠٩، ص ٨٣.

الأولى، صورة المرأة في الروايات: **حُسن العواقب، قلب الرجل، وبديعة وفؤاد**، حجم الفجوة بين المرأة كفرد يراد له أن يمارس دوره في المجتمع، وبين المرأة كوعي تدرك حقوقها وتناضل من أجلها.

كأن الكاتبات الثلاث يتلمسن الخطى نحو كتابة نسوية خاصة، تنتصر لحقوقهن المغبونة، لكن هذه الخطى تبدو متعثرة بوعي ذكوري حاد. إذ بقيت المرأة تنظر إلى العالم من خلال هذا الوعي، وخصوصاً في المراحل الأولى من كتابة الرواية، كما مرّ معنا في بداية الدراسة. باستثناء بديعة بطلة رواية **عفيفة كرم**، يصعب علينا العثور على امرأة تمتلك وعياً خاصاً. حتى بديعة بطلة رواية **بديعة وفؤاد** قدمت وعياً عاماً، فيه الكثير من الخطاب الذكوري. فهي تتحدث عن الأخلاق والمعرفة والثقافة والتقاليد من وجهة نظر مثالية، حيث لا يوجد أية إشارة إلى وعي نسوي خاص، يرتبط بالمرأة ككائن مضطهد.

إذاً، هنالك ملامح نسوية، تنشد منح المرأة دوراً أكبر في المجتمع والحياة، أكثر بكثير مما يوجد في فكر نسوي يتصل بقضايا النساء فقط، بل بقضايا المجتمع عموماً.

قد تشدنا هذه الملاحظة نحو إشكالية معقدة، وهي: إما أن النساء الكاتبات في ذلك العصر لم يشعرن بالاضطهاد أساساً، فجاءت رواياتهن شبيهة بحياتهن، وشبيهة بروايات الرجل، عبر معالجة قضايا عامة. أو أن كاتبات تلك الحقبة كن يدركن وجع نساء العامة، لكنهن لم يمتلكن الأدوات والأساليب الخاصة بهن للتعبير عنه، كما حصل في المراحل اللاحقة من الكتابات النسائية، كما سنرى لاحقاً في رواية **أنا أحيا** لليلى بعلبكي في أواخر الخمسينيات.

في الواقع، التفسيران يصلحان لتفكيك هذه الإشكالية، فالنساء، والمقصود هنا الكاتبات منهن، ما بين ١٨٩٩ و١٩٢٠ جمعهن الانتماء إلى أصول برجوازية ثرية. نلاحظ ذلك حين نعود إلى سيرة كل من: زينب فواز (الفصل الأول) ولبيبة الهاشم (الفصل الثاني) وعفيفة كرم (الفصل الثالث). نجد أن زينب فوّاز عاشت في كنف السيدة فاطمة أسعد الخليل، والدها أسعد الخليل أحد أمراء الشيعة في جبل عامل من لبنان الجنوبي... وتزوجت الأمير علي بك الأسعد حاكم بلاد بشارة في الجنوب سنة ١٨٥٨»[1]. في هذا الجوّ الإقطاعي الثري نشأت زينب فوّاز.

---

(١) ناديا الجردي نويهض، نساء من بلادي، مرجع سابق، ص ١٠٣.

أمّا لبيبة الهاشم، التي انتمت إلى عائلة برجوازية، و«درست في المدرسة الإنجيلية، وأجادت اللغتين: الإنكليزية والفرنسية، ودرست على يد الأديب اللغوي الشيخ إبراهيم اليازجي، ثم أسست مجلتها الخاصة «فتاة الشرق» سنة ١٩٠٠، ثم أستاذة محاضرة في الجامعة المصرية، ثم مفتشة عامة لمدارس الإناث في دمشق»[1]. كذلك عفيفة كرم المرأة الأكثر ثراءً من سابقتيها، والتي نالت الاهتمام الكبير من والدها الدكتور يوسف ميخائيل كرم، ومن زوجها الثري كرم حنا صالح، ما أتاح لها الاهتمام بالثقافة والأدب، والتفرغ لكتابة الرواية، بعيداً عن السعي إلى كسب لقمة العيش.

من نافل القول، أن تحدّر المرأة من طبقة راقية وثرية في ذلك الوقت، كان يستتبع تعليمها وتثقيفها، وربما سفرها واحتكاكها بثقافات أخرى. هذا يعني أن المرأة الكاتبة لم تكن تشعر بالاضطهاد والغبن بوصفها امرأة، وذلك بسبب ابتعادها عن المجتمع الذي تعيش فيه، وانحسار نشاطها داخل الطبقة الاجتماعية التي عاشت بداخلها. يمكن هنا أن نستفيد من مقاربة المثقف والبرج العاجي، للتعبير عن فكرتنا بشكل أوضح. فحين بدأ المثقفون يبتعدون عن شؤون مجتمعاتهم، ويكتبون عنها بشكل تنظيري صرف برزت هذه المقولة، أن بعض المثقفين يجلسون في أبراجهم العاجية ويكتبون. والحق فإن كاتبات الحقبة الأولى للرواية اللبنانية، كن يجلسن في أبراجهن العاجية، بفعل البيئة الاجتماعية التي انتمين إليها.

قبل أن ننصرف إلى الشق الآخر من الإشكالية السابقة، والمتعلق بعدم امتلاك الكاتبات أدوات الكتابة الخاصة بالخطاب النسوي، وبالتعبير عن قضاياهن كنساء، لا بدّ أن ننتبه إلى أن معظم العوالم الاجتماعية، التي شكلت الحيز المكاني لروايات الانطلاقة الأولى، اتخذت من البيئات البرجوازية مسارح لها. وسنجد أن زينب فواز في روايتها حسن العواقب، جعلت من أجواء الأمراء الاقطاعيين في جنوب لبنان مسرحاً لنصها. كذلك نجد بعضاً من ملامح البيئة البرجوازية عند لبيبة هاشم وعفيفة كرم. وهذا ما استدعى خلق شخصيات من البيئات نفسها في روايتهن، و«سيطر هذا الجو على معظم الكتابات النسائية

(١) ناديا الجردي نويهض، نساء من بلادي، مرجع سابق، ص ٢٦١.

العربية، وهو أسلوب استقاء الشخصيات الروائية من الطبقة الوسطى والعليا»[1]. هذا الاستنتاج يدعم وجهة النظر الرامية إلى وصم كاتبات ذلك الزمن بالابتعاد عن المجتمع الذي يعشن فيه، والاعتماد على الطبقة الاجتماعية، التي ينتمين إليها في استلهام عوالم روايتهن.

وعلى الأرجح، فإن الوعي البرجوازي عند الكاتبات، شكّل الجانب المعرفي للروايات الثلاث، بما فيه صورة المرأة. فجاءت صورة نخبوية كلية، لا تلحظ التفاصيل الصغيرة في معاناة المرأة العربية، التي برزت لاحقاً بشكل كبير في الروايات النسوية.

بالعودة إلى إشكاليتنا الأولى، نجد أن كاتبات المرحلة الأولى، اعتمدن على أساليب كتابية ذات طابع ذكوري. يتبدّى ذلك بوضوح، حين نطالع رواية حسن العواقب المنسوجة على منوال **ألف ليلة وليلة**.

الخطاب الذكوري طبع أيضاً عملَي لبيبة الهاشم وعفيفة كرم. وحين نقول خطاباً ذكورياً، لا نقصد اللغة والتقنيات فحسب، وإنما النظرة المعرفية التي تحكم العلاقات بين شخصيات الرواية والحوارات بينها، وتؤسس خطابها العام. المرأة الكاتبة في هذه المرحلة تتحدث لغة الرجل، وتتبنى مفاهيمه عن العالم وعن نفسها أيضاً. الخروج بهذا الاستنتاج، يستلزم أخذ السياقات التاريخية التي فرضت ذلك الواقع في الاعتبار، و«لعل ما يجب القيام به هو، دراسة الروايات التي كتبت قبل عام ١٩١٤ في الإطار الاجتماعي والتاريخي الذي كتبنه؛ فالمرأة الكاتبة كانت في بداياتها الأولى، وإدراكها قضاياها وأدوات التعبير عنها، أخذ وقتاً طويلاً، وترافق ذلك مع نقاشات شائكة حول وجود أدب نسوي أو عدمه، ما زالت تخاض حتى هذه اللحظة.

بخلاف الرؤية التي تحكم الروايات الثلاث، وترسم خطابها المعرفي لغة وحواراً وبنية فنية، فإن المسار العام للشخصيات النسائية في الروايات (موضوع البحث) يبين العديد من الاختراقات للوعي الذكوري القائم. سنلحظ تمسك فارعة في رواية **حسن العواقب**، بحبها لشكيب رغم كل الصعوبات التي مرّت بها. كما تبرز عقلانية روزه في

---

(١) بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية، مرجع سابق، ص ٦٢.

رواية **قلب الرجل**، بخلاف الصورة النمطية للمرأة بوصفها كائناً عاطفياً ضعيفاً. وفي رواية **بديعة وفؤاد**، نطالع العديد من النماذج النسوية المتمردة والمبادرة وصاحبة القرار.

هذه المفارقة بين روايات محكومة بأسلوب ذكوري عام، وشخصيات تتمرد وتنتفض في جوانب كثيرة من سياقات الرواية على المجتمع نفسه، (بصرف النظر إن كان قامعاً المرأة أم لا) تكشف أن المرأة الكاتبة كانت تتحسس قضاياها بشكل فطري عفوي إن صح التعبير، فاقتصر طرحها هذه القضايا على مسار الشخصيات وممارستها الحرة، فيما وعي هذه الشخصيات كان عاماً وشاملاً يلتزم المجتمع ككل.

لو أجرينا مقارنة بسيطة بين الشخصيات النسائية الـواردة في الروايات الثلاث، لتبين لنا أن مساراً تطورياً يحكم صورة المرأة في مرحلة البدايات. ففي حين تبدو فارعة الشخصية النسائية الأبرز في رواية **حسن العواقب**، أسيرة بيئتها والصراعات القائمة بين أفراد أسرتها. تتحرر فاتنة وسلمى وروزة في رواية **قلب الرجل**، من حدود الجغرافيا الضيقة، ليذهبن إلى مصر وفرنسا، بعد أن كانت الرواية قد بدأت في جبل لبنان. أما الخروج الأهم للمرأة بعيداً عن بيئتها الأم، فكان في رواية **بديعة وفؤاد**، حيث التنقل من القرية إلى البيوت البرجوازية، وصولاً إلى الهجرة إلى أميركا، واكتشاف عالم جديد.

من البديهي، أن يكون خروج المرأة من بيئتها، يعني احتكاكها بأفكار جديدة، وبناء وعيٍ مختلف، حتى ولو لم يظهر ذلك في الروايات بشكل واضح. إذا المرأةَ التي بقيت في جنوب لبنَان (**حسن العواقب**) يخوض أبناء العمومة فيه صراعات عليها، أصبحت في (**بديعة وفؤاد**) تعيش تجارب جديدة داخل المجتمع الأميركي. قد ينعكس ذلك، على تطوّر الوعي عند المرأة الذي اتفقنا على عموميته، فارعة في الرواية الأولى، خاضت تجارب قاسية للحفاظ على حبها لشكيب. بينما في رواية **قلب الرجل**، دخل عنصر جديد على قصة الحب بين فاتنة وحبيب. فالشاب يتحدّر من الدين المسيحي، بينما فاتنة شابة درزية كما أظهرتها الكاتبة بداية. علاقة الحب التي بقيت في رواية **حسن العواقب** أسيرة صراعات عائلية، دخلت في رواية **قلب الرجل** في إشكاليات الطائفية. بينما اتخذت في رواية **بديعة وفؤاد** منحىً طبقياً، حيث وقع فؤاد سليل العائلة البرجوازية في غرام بديعة الخادمة الفقيرة.

اختلفت إذاً تجارب النساء في الروايات الثلاث، من الصراعات العائلية في جنوب لبنان، إلى المشكلات الطائفية، وصولاً إلى الصراعات الطبقية والهجرة إلى أميركا.

ولا بدّ من أن نذكر، أن الكاتبات الأوليات قد أنهين روايتهن الأولى بنهايات سعيدة، وهي زواج البطل بالبطلة بعد طول مشقة. وهذه نهاية كلاسيكية حكمت الكثير من الفنون في النصف الأول من القرن العشرين، إن في الكتابة وإن في السينما وإن في التلفزيون.

يمكن القول، أن الروايات الثلاث، التي شكلت مرحلة البدايات في الرواية النسائية العربية، اكتسبت صفة الريادة الأسلوبية، أكثر مما عالجت مسائل النساء. وجاءت رواية البدايات نتيجة الظروف والواقع السائد آنـذاك، واهتمت بالوعظ الاجتماعي والأخلاقي، واعتبرت رواية إصلاحية. لذلك، دعا المصلحون الاجتماعيون، أمثال «الشيخ محمد عبده، الناس كي يقرأوا هذه الروايات، لأن فيها أدوات للإصلاح الاجتماعي»[1].

كانت المرأة معنية إذاً بقضايا المجتمع، أكثر مما هي مهمومة بقضاياها الذاتية. وقد يكون من الضروري الإشارة، إلى أن المرأة الساردة هي أهم بكثير من المرأة المسرودة، هذا ما نلاحظه في سِيَر الكاتبات، اللواتي وضعن روايات البدايات، فمعظمهن كنّ من أصحاب القرار والمبادرة، وبعضهن كعفيفة كرم، كانت صاحبة دور مهم في الثقافة والصحافة.

يبقى أن لزينب فواز ولبيبة الهاشم وعفيفة كرم، الفضل في تغطية المرحلة الأولى للكتابة العربية النسائية من العام ١٨٩٩ حتى العام ١٩٢٠، وقد ساهمن بشكل مهم جداً في ظهور الرواية العربية، قبل سنوات عديدة من نشر ما أطلق عليها اسم الرواية العربية الأولى. وإذا صحت مقولة نجاح الرواية في الامتلاك المعرفي للواقع، تكون المرأة المهمومة بالكتابة السردية في زمن البدايات الأولى، قد قدّمت مساهمتها في إنتاج هذه المعرفة، عبر تحسّس قضايا المجتمع وتسليط الضوء عليها.

أما ملامح اكتشاف المرأة ذاتها، كائناً مضطهداً، يعيش في مجتمع رجولي ذكوري، اقتصرت على هوامش قليلة يصعب التعويل عليها.

---

(١) بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية، مرجع سابق، ص ٦١.

الباب الثاني

دراسة روايات ما قبل الحرب الأهلية في لبنان (١٩٥٨-١٩٧٥)

- **مقدمة**
- **الفصل الأول:** رواية: أنا أحيا (١٩٥٨)/ليلى بعلبكي.
- **الفصل الثاني:** رواية: فتاة تافهة (١٩٥٩)/منى جبّور.
- **الفصل الثالث:** رواية: الحوار الأخرس (١٩٦٤)/ليلى عسيران.
- **الفصل الرابع:** رواية: الرهينة (١٩٧٤)/إملي نصرالله.
- **نتائج الباب الثاني.**

مقدمة

تُحيل الحقبة الزمنية الممتدة بين سنة ١٩١٢، تاريخ صدور رواية **بديعة وفؤاد** للكاتبة عفيفة كرم، وسنة ١٩٥٨، تاريخ صدور رواية **أنا أحيا**، للكاتبة ليلى بعلبكي، على فترة انقطاع إبداعي، شمل الأدب النسوي في لبنان. فلم تبرز في هذه الحقبة روايات لكاتبات لبنانيات، ما خلا رواية يتيمة، لكاتبة لبنانية من صيدا هي وداد سكاكيني، عنوانها **أروى بنت الخطوب** سنة ١٩٤٩، «علماً أن سكاكيني كانت يومذاك، تعيش في سوريا التي لم تعد تضم لبنان، وروايتها هذه، تشكل، من حيث منظورها وأجوائها، نهاية الرواية الإصلاحية، وهي بذلك تنتمي إلى روايات مرحلة البدايات، ولا تحيل على واقع المرأة، وما كان عليه نضالها يومذاك»[1].

ويبدو، للوهلة الأولى، الغياب الأدبي للمرأة، ليس في لبنان فحسب، وإنّما في العالم العربي أيضاً، مفارقاً بعض الشيء. إذ إن النساء العربيات، في المرحلة ما بين العشرينيات والأربعينيات، كنّ يعشن حيوية سياسية واجتماعية فاعلة، فقد لعبت النساء دوراً في تحرير بلدانهن، و«استجبن بشكل لافت للحركات التحررية، لأنهن وجدنها مناسبة كي ينهضن من تحت أقدام السيد الساحقة»[2]، «فخرجن في مظاهرات يطالبن بإطلاق سراح قادة وطنيين، ويعبّرن عن معارضتهنّ الشديدة للمخططات الكولونيالية، التي تهدف إلى تقسيم الأمة العربية وإضعافها. وأسسن الاتحاد النسائي العربي سنة ١٩٢٨، قبل أن تُؤسَّس الجامعة العربية سنة ١٩٤٧. كما كررن تحذيراتهن للقادة العرب، كي لا يوقّعوا على اتفاقيات مثل الاتفاقية البريطانية - المصرية سنة ١٩٣٦، كما قمن بمظاهرات ضد زيارة

---

(١) يمنى العيد، موسوعة الكاتبة العربية، مرجع سابق، ص ١٣.

(٢) مي زيادة، المؤلفات الكاملة، جمع وتحقيق سلمى الحفار الكزبري، مؤسسة نوفل، بيروت، ١٩٨٢، ص ٥٣.

بلفور لسورية ولبنان ١٩٢٤، واتخذن موقفاً حازماً ضد وعد بلفور لليهود، الذي قضى بإنشاء وطن لهم في فلسطين.»[١]

إن الحركة السياسية الاجتماعية، التي مارستها المرأة، للتعبير عن رفضها المخططات الخارجية، التي كانت تحاك ضد بلادها، تترافق مع حراك داخلي، خلال هذه المرحلة، «نشأت توأمة حقيقية في العالم العربي بين الأيديولوجيات السياسية والنسوية التحريرية، فقد خرجت النساء المسلمات في مظاهرات ضد النقاب، وطالبن بحق التعليم أسوة بالرجال»[٢]، واعتبرن أنه: «يجب ألّا يكون العِلم كالإرث، للذكر مثل حظ الأنثيين»[٣]. فألقين محاضرات، وعقدن مؤتمرات في هذا الشأن، دعون فيها إلى إعطاء النساء حقوقاً اجتماعية وسياسية واقتصادية مساوية للرجل، و«أدركن جيداً أن تحررهن منوط بتحرير الوعي الجمعي السائد، من ذاك الإرث القيمي الذي كرّس دونيتهن..»[٤] من هنا، «لعبت النساء اللبنانيات دوراً ملحوظاً في تأسيس العدد الأكبر من المجلات والدوريات، التي تنشر آراءهن، وآراء الكُتاب التنويريين حينها، فأسهمت تلك الأجواء وما سبقها من إصدارات، تدعو إلى تحرير المرأة، والمطالبة بحقها في العلم، ومن أبرزها كتابا: **تحرير المرأة**، و**المرأة الجديدة**، للكاتب المصري قاسم أمين، في تهيئة الأرضية الصلبة لانطلاقة المرأة»[٥].

إن انتشار المجلات وازدهارها، أبقى النساء مُطلعات على حركات التحرر النسائية الدولية. حيث أرسلت رئيسات تحرير المجلات مراسلاتهن إلى أنحاء مختلفة من العالم، كما أرسلن ممثلاتهن لحضور المؤتمرات النسائية. وفي سنة ١٩٣٢ انضمت النساء

---

(١) بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية، مرجع سابق، ص ٦٨.

(٢) م.ن.

(٣) رفاعة الطهطاوي، المرشد الأمين للبنات والبنين، تحقيق محمد عمارة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٣، ج٢، ص ٢٧٣.

(٤) عنبرة سلام الخالدي، جولة في الذكريات بين لبنان وفلسطين، دار النهار، بيروت، ١٩٩٧، ص ٢٦.

(٥) نهوند القادري عيسى، تحرير المرأة ما بين الصحافة النسائية اللبنانية وقاسم أمين، انطلاق الدعوة وحدود الواقع. مائة عام على تحرير المرأة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠١، ج١، ص ٥١٤.

العربيات إلى حركة السلم الدولية في دعوتها إلى نزع السلاح. باختصار، كان صوت النساء العربيات مسموعاً، في المسائل الإقليمية، والسياسية، والتحررية الدولية»[1].

إذا كان بعض النساء العربيات، قد عاش حركية سياسية، اجتماعية، فكرية، في الجانبين الداخلي والخارجي، فلماذا لم تنتج تلك الحركية أدباً سردياً يُؤرِّخ لها، ويبرز دور المرأة فيها؟

بمعنى آخر، لماذا بهتت الرواية العربية، وتحديداً اللبنانية منها، وتراجع دورها، في مقابل الحيوية النسوية اللافتة في مجالي الصحافة، والنضال الوطني، والقومي التحرري؟؟.

إن الإجابة عن هذه الأسئلة، تتطلب تضييق المشهد قليلاً، وتناول كل بلد عربي على حِدة، لاستطلاع أحواله السياسية والاجتماعية، ودراسة تأثيراتها في إبداع النساء الكاتبات. ولو أخذنا لبنان مثالاً، يخدم موضوع دراستنا، لوجدنا أن تغيرات كثيرة طرأت على واقعه الجغرافي والسياسي بعد الحرب العالمية الأولى، «ففي سنة ١٩٢٠ أُعلنت دولة لبنان الكبير، ووضعت تحت الانتداب الفرنسي، بعد أن جرى ضم ولايتي صيدا وطرابلس السوريتين إلى جبل لبنان، وبعد أن قُطعت بيروت عن مدن: عكا وحيفا ونابلس، التي كانت تابعة لولايتها، لتكون عاصمة للبنان المعلن».

إذاً، البلدان الصغرى، ولا سيما في بلاد الشام، بدأت تتشكل، وصار من الصعب وضع النساء العربيات في إطار حركية اجتماعية واحدة، «ثمة تشكيل جديد لحدود الوطن، لبنان، وهويته وبنيته: فاسم لبنان، الذي كان يُحيل إلى الجبل الدرزي - المسيحي، صار يحيل أيضاً، إلى ما كان تابعاً لبلاد الشام، حيث كانت غالبية سكانه من المسلمين. إنه تشكيل جديد، لم يقتصر على الجغرافيا فقط، بل طال التشكيلة السكانية، باعتبار انتمائها الديني والطائفي».

لقد حمل هذا التحوّل في تشكيل بلد كلبنان، يحتوي على تنوّع طائفي وديني كبير، اختلافات شتّى، حول مفهوم الوطن الكيان. «فلبنان بحدوده ونظامه الجديدين، يحتاج إلى

---

(١) بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية، مرجع سابق، ص ٦٩.

تكوينٍ بدأ توافقياً إثر معركة الاستقلال وزوال الانتداب، لكن الإجماع ما لبث أن تمخّض عن صراع داخلي على هوية تداخل فيها القومي العربي، بالوطني المحكوم بقواعد التعدد الديني والطائفي. صراع كان لا يخبو إلّا ليطفو، كلما انتفض بلد عربي ثائراً، أو دخل لبنان - أو حاول أن يدخل - في مشروع الغرب.»[1]

والحال، فإنّ التحول الذي أصاب البنية السوسيولوجية اللبنانية، لم ينعكس على النساء الكاتبات فحسب، في هذا البلد الصغير، وإنما على الرواية بشكل عام، فالقلق والحذر والضياع، الذي يعتري عادة أية لحظة تأسيسية لوطن جديد، انتقل إلى صنّاع الرواية، سواء كانوا من الرجال أو من النساء. «فالرواية باعتبارها فضاءً زمكانياً، وعالماً لشخصيات لها انتماؤها، وتحيل إلى مجتمع، كانت في لبنان في تلك الفترة من زمنه الرجراج، إمكانية تعاني ارتباك وجودها، وما ظهر من روايات في تلك الفترة بأقلام الكتاب الرجال كان قليلاً، وكان أبرزه رواية الرغيف (١٩٣٩) لتوفيق يوسف عواد»[2].

يمكن القول، بعد هذا العرض السريع للتحوّلات السياسية والاجتماعية، التي أصابت لبنان، وتأثيرها في المنتج الأدبي، إن المرأة الكاتبة، لم تنصرف عن الكتابة في تلك الحقبة بسبب قلة موهبة، أو كسل، وإنما كانت رهينة القلق والتساؤل والحيرة حيال أوطان جديدة تتشكل، مثلها مثل الرجل. واقع الحال، شهد الأدب برمّته، والرواية بشكل خاص حالة ركود في تلك المرحلة.

---

(١) يمنى العيد، موسوعة الكاتبة العربية، مرجع سابق، ص١٢ و ١٣ و ١٤.

(٢) م.ن.، ص ١٢.

الفصل الأول

أ-الحضور الأدبي والثقافي والاجتماعي للكاتبة ليلى بعلبكي

ب-دراسة رواية أنا أحيا (١٩٥٨)

أ - ليلى بعلبكي (١٩٣٤-....)

ليلى بعلبكي، «الروائية الغامضة»(١)، التي رمت كتاباً مثيراً في الأسواق، واختفت عن الإعلام مع بداية الحرب الأهلية، هي من مواليد ١٩٣٤ في جنوب لبنان، تحدّرت من عائلة اهتمت بالأدب والإبداع. درست الأدب العربي في معهد الآداب الشرقية في جامعة القديس يوسف (اليسوعية) في بيروت، عملت في سكرتاريا المجلس النيابي ما بين ١٩٥٧ و١٩٦٠.

تركت ليلى بعلبكي لبنان في بداية الحرب الأهلية، فمناخات الحرب لم تكن واردة في رواية **أنا أحيا**، (التي صدرت قبل بداية الحرب بسنوات) إلّا أن هناك دلالات رمزية عن حرب قادمة غير محددة، ويشير البعض إلى أنها أحداث الـ ١٩٥٨.

تزوجت بعلبكي وسافرت إلى لندن، حيث انقطعت أخبارها عن الوسط الثقافي والإعلامي، (إلّا من بعض الإطلالات الصحفية من بعيد).

شكّل هذا الابتعاد بالنسبة إلى كثيرين اعتزالاً للكتابة حينها.

تُعدّ رواية **أنا أحيا** ١٩٥٨، الرواية الأبرز لليلى بعلبكي، و«اعتبرت رواية الاحتجاج الأولى في العالم العربي»(٢)، وكانت «ما يشبه الدقات القوية الثلاث، التي تسبق إزالة الستار عن المشهد»(٣). وفيها طرحت ليلى بعلبكي «قلقها الوجودي تأثّراً بالمدّ الوجودي، فبدت

---

(١) حياة سرتاح، حوار مع الروائية ليلى بعلبكي، جريدة الفجر الجزائرية، الصفحة الثقافية، في ١٨/ ٤/ ٢٠١٠.

(٢) ملاك كحيل، نماذج من صورة حركية المرأة في الرواية النسائية المعاصرة، دراسة أعدت لنيل شهادة الماجستير، إشراف الدكتور وجيه فانوس، الجامعة اللبنانية، ٢٠٠٢ ص ٢٣.

(٣) د. عفيف فرّاج، المسار الإبداعي للمرأة اللبنانية، مجلة الآداب، العدد ١١، ١٩٩٢، ص٤٦.

غريبة عن مجتمعها، منفصلة عن تراثها، محاكية الغرب بعقلها وسلوكها، لامسة مدى تأثير الثورة الصناعية بتحسين وضع المرأة الغربية، من خلال مساهمتها في الإنتاج»[١].

أصدرت بعدها في سنة ١٩٦٠ روايتها الثانية، **الآلهة الممسوخة**، وهي استمرار للرواية الأولى في الاحتجاج على التقاليد والأعراف الاجتماعية، وإسقاط سلطة الأهل، وتحديداً سلطة الأب. لكن هذه الرواية لم تحظ بكثير من الاهتمام، كما حظيت روايتها الأولى. وفي سنة ١٩٦٤ أثارت ضجة كبيرة، عندما منعت وزارة الإعلام مجموعتها القصصية: **سفينة حنان إلى القمر**، بسبب الإباحية المفرطة، حيث تضمنت المجموعة عبارات جريئة تتنافى مع القيم الأخلاقية التي كانت سائدة آنذاك، فتعرضت إثر ذلك للمحاكمة، (فكانت أول محاكمة لكاتب في لبنان)، وصودر المنشور من الأسواق، ومن ثم، تمّ التراجع والعفو عنها، فانكفأت بعدها عن الكتابة!

ترجم لها الأديب الجزائري، كاتب ياسين، أعمالها إلى الفرنسية، وقال فيها: «ليلى بعلبكي امرأة تكبّدت مشقة الكتابة، وهذا شيء رهيب عندنا، حيث يمارسون على المرأة ضغطاً خانقاً، ينبغي الخروج من هذا، لأنّه يتسبب أحياناً الخروج من الأدب، كما حدث لليلى بعلبكي»[٢]..

ليلى بعلبكي، أطلت أخيراً بعد انقطاع دام أكثر من عشرين سنة، في معرض الكتاب الدولي في بيروت سنة ٢٠١٠، عندما وقّعت في دار الآداب إصدارات كتبها الثلاثة. وكانت قد أجرت بعض الحوارات مع الصحف، قالت فيها: «إنها انسحبت من الضوضاء والثرثرة، لكنها لم تتوقف عن الكتابة، لكن كتاباتها لا تستحق أن تنشر تحت أمرة أي رقيب، ولمّحت إلى سيرة ذاتية قد تنشر قريباً».

لا يوجد دليل قاطع، على أن لينا فياض بطلة رواية **أنا أحيا**، تحاكي حياة الكاتبة، وذلك بسبب شحّ المعلومات حول طفولتها ونشأتها، حيث وُصفت «بالكاتبة الغامضة»[٣].

---

(١) ملاك كحيل، نماذج من صورة حركية المرأة في الرواية النسائية المعاصرة، مرجع سابق، ص ٢٣.

(٢) راجع ما كتبه كاتب ياسين على غلاف رواية أنا أحيا، دار الآداب، ٢٠١٠، بيروت.

(٣) حياة سرتاح، جريدة الفجر الجزائرية، سنة ٢٠١٠، مرجع سابق.

لكن تقاطعات مثل تركها الجامعة من أجل العمل، والانتقال إلى الحياة في بيروت، قد تبدي-كما يذهب البعض- إلى أن ليلى بعلبكي، ذات «نشأة مأزومة في وسطها، اصطدمت بكثير من المتاعب والأحـداث، فلم تجد غير قلمها لتصور من خلاله أزمتها وأزمات جيلها»[١]، وقد عبّرت عن تلك الأزمات عبر شخصية لينا المتمردة الثائرة، المتخبطة بالأفكار أيضاً، والواقعة بين تقاليد المجتمع، والبحث عن أناها المتحررة من كل القيود.

أنا أحيا الرواية التي، «أسقطت السلطة الأبوية وما ترمز من قوة، نرى الأب يسقط ويُلعن ويقتل معنوياً ويموت»[٢]. وهي «الرواية التي احتلت رقم ١٧ في ترتيب قائمة اتحاد الكتاب العرب، عن أفضل مئة رواية عربية»[٣].

في طبعتها الأولى، التي صدرت سنة ١٩٥٨، كتبت عنها مجلّة شعر: «سيكون لها تأثير بعيد في مستقبل الرواية العربية»[٤]. وبالفعل أصبحت من حيث الأهمية في سيرورة الرواية العربية نقطة فصل، تعدّ انطلاقاً للرواية النسائية الحديثة.

نشأت ليلى بعلبكي في محيط ثقافي ناشط ، فوالدها «الشاعر علي الحاج بعلبكي، الذي كان يعمل في المفوضية السامية الفرنسية، ثم انتقل إلى العمل في شركة «كات» الشهيرة، وكان ينظم الشعر العامي، ويعقد صداقات مع مثقفين وزعماء ووجهاء..»[٥]، لا بدّ أن بعلبكي تأثرت بتلك الأجواء، وتأثرت أيضاً بمبادئ الفلسفة الوجودية التي نادى بها سارتر وكامو، فتركا فيها أثراً بارزاً في فكرها وسلوكها، فأعلنت الحرب على الرموز المقدسة في المجتمع عبر رواياتها، وهذا ما جعلها من الرائدات، اللواتي تناولن مواضيع

---

(١) أنور الجندي، أدب المرأة العربية، القصة التعبيرية المعاصرة، مطبعة الرسالة، لا ت، ص ١٣٨.
(٢) سالم المعوش، صورة الغرب في الرواية العربية، مؤسسة الرحاب الحديثة، ط١، ١٩٩٨، ص٥٢، بيروت.
(٣) عن مجلّة أخبار الأدب المصرية، العدد ٤٢٢، ٢٠٠١، ص ١٦.
(٤) مجلّة شعر، عن ليلى بعلبكي، العدد ٦، ١٩٥٨ ص١٤.
(٥) محسن ظافر غريب، « أنا أحيا، المرأة والأم وتجدد الحياة في آذار»، موقع الحوار المتمدن الإلكتروني، ت ٢٠٠٨/٤/٦

جريئة: كالحرية الجنسية، والاستقلال التام في العمل والحياة، ما أُعدّ ذلك خرقا للأعراف الاجتماعية السائدة.

فهل نجحت بعلبكي في إسقاط أفكارها الوجودية والثورية التجددية على بطلتها، وهل نجحت في رسم طريق مستقبلها، بعيداً عن وصاية الأهل والرجل والأب، وهل كانت في نهاية المطاف الأنثى التي حققت أهدافها، بعيداً عن قيود الأسرة والمجتمع؟

ب ـ دراسة الرواية

أنا أحيا: اكتشاف المجتمع عبر التصادم معه
عرض الأحداث وملامح الشخصيات

ربما تكون لينا فياض بطلة رواية **أنا أحيا**، من أوليات الساردات العربيات بعد الساردة الأولى شهرزاد في **ألف ليلة وليلة**. فالصدمة التي افتعلتها رواية **أنا أحيا** سنة ١٩٥٨، في الوسط الثقافي اللبناني والعربي، ما زال صداها يتردد حتى الآن. كاتبة استخدمت شخصية لينا فياض، لسرد روائي حديث، يتميز بالدينامية والشاعرية. تثور على كل مألوف، وتضرب عرض الحائط بكل المفاهيم السائدة عن المرأة. شخصية أنثوية كاملة السلبية في ذلك الوقت. وهذا لم يكن شيئاً مألوفاً على الإطلاق حتى لمعظم الروائيين الذكور..

لينا الفتاة البيروتية، تخرج كل يوم من بيتها إلى شوارع المدينة، باحثة عن أناها وعن حريتها بين متناقضات المجتمع والأسرة والحبيب. كل يوم تعود إلى بيتها بفكرة جديدة، تعالجها في مونولوج جدلي، كثيراً ما يصل إلى نهايات مسدودة، لتخرج في اليوم التالي لتبحث مرّة عن العمل، ومرّة عن الجامعة، ومرّة عن التفاصيل الصغيرة، لتستقر عند بهاء، الرجل الذي أحبّته، «حيث تتوقف الحياة عند الحبّ، ثم تخسر كل شيء دفعة واحدة»[1].

لينا الشخصية التي تجد نفسها في بيئة اجتماعية معينة، يرفض وعيها التقاليد ويرذلها، فمن الثورة على الأهل التقليديين من طبقة «الكلاس»، إلى الثورة على المجتمع والتقاليد والأيديولوجيا، وصولاً إلى الثورة على الأنا. لينا تريد أن تكون متميزة، أن تختلف لذاتها،

---

(١) Michel Zeraffa: *Roman et société*, P.U.F., 1971, p.24

وتصنع شيئاً في حياتها خارج الأطر والتقليد، هي التي تكره التقاليد والصورة النمطية للمرأة، «فالتقاليد برأيها لا تُحَب بقدر ما تُخشى..»[١]..

عندما لا تستطيع لينا التأقلم مع جوّ الجامعة وطلابها، تقرر تركها متحدية أهلها، لتدخل في وظيفة مكتبية لدى رجل أعمال، في شركة إعلان تحارب الشيوعية.

لينا تريد أن تستقل عن أهلها مادياً، تريد أن تكون منتجة، «أن تعتمد على قوتها الذاتية، ولا شيء غير قوتها الذاتية..»[٢]، لأنها تريد الحصول على أمرٍ تعتبره من صميم حقوقها، وتريد أن تصرف ما في جيبها من ليرات كما تشاء؛ لكن الوظيفة كانت شكلية، لأن المدير صديق الوالد، ذو المكانة الاجتماعية والاقتصادية المرموقة.

القيم التي تكتسبها لينا من التجربة والصراع الدائم مع الأفكار، تدفعها إلى الاستقالة من العمل، في الوقت الذي تكون فيه قد تعرفت إلى بهاء الشاب الشيوعي، عراقي الجنسية ابن الخامسة والعشرين، المناضل في سبيل تحرر الشعوب من الاستعمار، الذي يمثل النموذج اليساري، الذي تلمّح الكاتبة من خلال أفكاره إلى سياسة مستقبلية، صاعدة مع صعود اليسار في نهاية الخمسينيات، المؤمن بتحرر المرأة شكلياً، وبالقول فقط، ثم يسقط عند أول امتحان في علاقته بلينا، وصوتها الذي أطلق صرخة الاستقلال.

يحتفظ بهاء بطباعه الخاصة، «وإن عاش في بيئة ذات أفكار جديدة متفاعلة»[٣]، ليعود إلى تربيته المحافظة ومجتمعه التقليدي، لأن عامل الوراثة هو الذي طبع شخصيته، كذلك عامل المجتمع الذي تربّى فيه.

بعد أن تخسر الفتاة اليافعة جامعتها وعملها، تتفرغ لبهاء. تؤمن بأن الحياة ستكون معه، وأنها ستجد كل شيء عنده، على الرغم من كبحه جماح ثورتها، وسقوط الكثير من الأفكار التي آمنت بها أمامه، إلّا أنها تبقى تدور في فلكه. تلتقيه بشكل دوري في مقهى العم سام في رأس بيروت، تدور أحاديث وخلافات سريعة ومقتضبة بينهما. ما تلبث أن

(١) جورج طرابيشي، شرق وغرب، رجولة وأنوثة، دار الطليعة، بيروت، ط٤، ١٩٩٧، ص١١١.

(٢) جورج طرابيشي، أنثى ضد الأنوثة، دار الطليعة، بيروت، ط٢، ١٩٩٥، ص ٥٩.

(٣) Jean Bergeret: La personnalité normale et pathologique,Bordas, Paris, 1974, p.178.

تعود لينا إلى المنزل لتغوص في أحلامها، وتتأمل جسدها المتفتح على المرآة. بهاء الشاب العراقي، الذي كان في بلده يرى النساء جميعهن كزجاجات متشابهة، الشيوعي المتحرر، لا يستطيع التفلّت من عقلية الرجل التقليدي الذي يعتبر المرأة آلة للإنجاب ووعاءً للزينة، فهو، «أنموذج الرجل المنفصم، الذي يحاول أن يؤمن في شيء؛ لكنه يطبق آخر، فيخفق ويصدم من هم حوله..»[١].

تتنازل لينا عن كل شيء، في سبيل إرضاء بهاء؛ إلّا أنه سيستغني عنها منتصراً لتقاليده، وأفكاره، وعمله الحزبي، فهو «على الرغم من انتمائه إلى الفكر التقدمي، فإن نظرته الرجعية الدونية للمرأة ظلت تنخر فكره..»[٢]. الخسارة، خسارة كل شيء، «جعلتها تكتشف وحدتها من جديد، ومستقبلها الضائع، وواقعها السلبي، والفراغ الذي تخشاه»[٣]. كل هذه الأمور تدفع لينا إلى محاولة انتحار فاشلة أمام إحدى السيارات، لكنها تنجو فتقول: «أنا جيفة لا تموت»[٤]. تعود إلى البيت. البيت الذي، دائماً يجب أن تعود إليه مُجبرة، لتنام وتأكل وتستحم، وأيضاً لترسم حياتها به.

بين تيار الوعي والأنا الأنثوي

التقنية أداة للتحرر

السرد في رواية **أنا أحيا** ممتع، ومستمر نحو الأمام، إذ تتجنّب الكاتبة الحوارات المباشرة، وتدخل المونولوج في أي حوار للبطلة مع بقية الشخصيات، فأدمجت الخيال في الواقع. ما منح الرواية سحراً يأسر انتباه القارئ.. وفي الوقت نفسه تعطي صورة عن مجتمعها.

المونولوجات المجازية، التي تأتي تمديداً للحظة، وإدراك التأثير في نفسية

---

(١) سحر خليفة، عبّاد الشمس، دار الفارابي، بيروت، ط١، ١٩٨٠، ص ٨٩.

(٢) إيمان القاضي، الرواية النسوية في بلاد الشام، مرجع سابق، ص ٢٣١.

(٣) محسن ظافر غريب، موقع الحوار المتمدن الإلكتروني، مرجع سابق http:www.ahewar.org

(٤) ليلى بعلبكي، أنا أحيا، دار الآداب، ط١٠، ٢٠١٠، بيروت، ص ٢٦٣.

الشخصية، أو مجازات تبني نصاً موازياً لحوار يبقى حبيس الشخصية. أي أن لينا في علاقاتها بمحيطها، يعتمل دائماً في داخلها انفعالات تتمنى تفريغها، لكنها لا تستطيع، وخصوصاً مع بهاء الذي لم تتمكن من إيصال مشاعرها إليه بشكل واضح، فكانت تعتمل على شكل مونولوج يعاكس في كثير من الأحيان ما تتلفظ به. المونولوجات أيضاً تبني سياقات النص، ومكونات الشخصية. لكنها تضعف من البنية الروائية في بعض الأماكن، وتبطئ الحدث وتحديداً في القسم الأخير من النص، ففي حين كان الحدث خفيفاً في الرواية وقليل التبعات، جاءت الحوارات مع بهاء قصيرة وسريعة. في المنزل وفي الشارع والعمل أيضاً، الأحداث جاءت هامشية أمام المونولوج الدائم عند لينا. المكان أيضاً فقير ومعالمه غير واضحة، فهو، ليس أكثر من «منزل فخم» أو «كرسي وطاولة وجدار»[١] في مقهى. حتى المدينة، التي هي مسرح تفاعل لينا مع ذاتها ومع البيئة، لم تجتهد الكاتبة في إعطاء أية تصورات لها في تلك المرحلة، ومن المعروف أن بيروت تحديداً، هي أكثر المدن تفاعلاً مع الفرد، وتتبدل تبعاً للظروف السياسية والثقافية السائدة.

المناخات السياسية كانت حاضرة، بتلميحات قليلة عن الجزائر ومصر، ومجازات عن حرب غير محددة.

أما بخصوص اللغة، فهي حديثة وغير متكلّفة، المجاز فيها عنصر أساسي في بناء النص، وفي الابتعاد عن المباشرة والسعي نحو قولبة الأشياء. وهذا مُبرر نوعاً ما، في سياق الشخصية التي تفكر وتتساءل ولا يجمح خيالها.

بعد إدراج هذه الملاحظات السريعة حول أسلوب ليلى بعلبكي، لا بدّ من الإشارة، إلى أن تقنيات الكتابة عند هذه الكاتبة، وتحديداً في روايتها **أنا أحيا**، لا تنفصل عن موضوعها الأساس، المتمثّل بحرية المرأة.

نجد أن الكاتبة تسير على منوال فرجينيا وولف، في روايتها **السيدة دالوي**[٢]، التي «ينحصر زمن الرواية بيوم واحد فقط من حياة كلاريسا دالوي، وهي الزوجة العصرية

---

(١) أنا أحيا، مصدر سابق، ص ٣١.

(٢) فرجينيا ولف، السيدة دالوي، ترجمة عطا عبد الوهاب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، ١٩٩٨.

لأحد أعضاء البرلمان الإنكليزي، لكنه زمن يتشعّب إلى أيام ماضية تتوقف فيها الذكريات. الذكريات التي تمرّ في عقل الشخصية الرئيسية في الرواية، وفي عقول الشخصيات الأخرى، وهذا الأسلوب الجديد آنذاك (١٩٢٥)، يتميز بظهور ما يسمى تيار الوعي، أو تداعي الذاكرة»[١]. وقد عرّف الناقد الإنكليزي، روبرت همفري، رواية تيار الوعي في كتابه **تيار الوعي في الرواية الحديثة**، بأنها: «نوع من السرد الروائي، يركز فيه الكاتب أساساً على ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعي، بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصية الروائية، من خلال مجموعة من التداعيات المركبة للخواطر عند هذه الشخصية»[٢].

بمعنى آخر، تمنح الكاتبة بطلتها لينا فياض، عبر استخدام تقنية تيار الوعي، «حرية ملاحظة ما يحدث، ومرونة الحركة بين الماضي والحاضر، والتعليق على ذلك من منظورها الخاص»[٣].

وهكذا، تبدو التقنية المتبعة في النص، مناورة نسوية، تستخدم للإفصاح أكثر عن رؤية المرأة إلى العالم المحيط بها، من وجهة نظرها هذه المرة، بعيداً عن الهيمنة الذكورية، حيث نتعرف إلى المجتمع اللبناني عبر منظور لينا الخاص. تلاحظ، تتذكر، تفكر، وتعلق، «كمراقِبة خارجية، لا تحكمها الأعراف الاجتماعية المقبولة للسلوك.»[٤].

قد تكون تقنية تيار الوعي، ساعدت على كشف السياق التاريخي الاجتماعي، الذي تحيا فيه بطلة الرواية، وهو سياق يتمثل في « بيروت، المدينة التي تعيش نموّها في ما بعد الاستقلال، وتسعى لحداثتها المنقوصة، في ما بعد الحرب العالمية الثانية. تتعامل لينا مع واقعها بكل مستوياته المتداخلة، وتقدم الرواية صورة عما صار إليه وعي الأنثى لذاتها».

غير أن التقنية الأهم، التي لا نبالغ إن قلنا، إن من خلالها استطاعت الكاتبة أن تعبّر عن مضمون أفكارها بشأن المرأة، هي تقنية «الأنا السردية» حيث «رفعت المؤلفة القناع

---

(١) عن موقع نيل وفرات.كوم https.www. neelwafurat.com 2010.

(٢) روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة محمود الربيعي، دار المعارف، مصر، ط١، ١٩٧٣، ص٥٣.

(٣) بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية، مرجع سابق، ص٩٩.

(٤) م.ن.، ص٩٩.

الذي كان يختبىء خلفه الراوي، عادة، باستعماله ضمير الـ هو، فالبطلة هنا، هي، الأنثى التي تضع نفسها موضع من يحكي عن ذاته، كأنها إذ تحكي سيرتها تحكي حقيقة واقعها، متحملة بذلك، عواقب ما قد ينالها في شخصها من أذى، من جراء تماهيها مع الرواية، ومن جرّاء الموقف النقدي الجريء الذي توجهه، هي الأنثى، إلى مجتمع تحيل روايتها عليه»[١].

حضور المرأة في الرواية

الجسد، خطاب ولغة في وجه الذكورة

أحدى أبرز الإشكاليات التي تواجه بطلة الرواية هي، قضية الجسد، إدراكه والصراع عليه. لينا فياض تدخل منذ بداية الرواية صراعاً مع المجتمع، والأسرة، والحبيب، على امتلاك جسدها وحريته. تحاول أن تنتزع هذه الملكية العامة، بسبب الأعراف والتقاليد السائدة لتحوّلها إلى ملكية خاصة، هي حرّة التصرف في جسدها.

واقع الحال، أن لينا، أرادت التمرّد عبر جسدها، ليس بإطلاق العنان لغرائزه، وإنما بإعادة اكتشافه. المرأة التي ورثت جسداً مغيباً مقموعاً، خلال الحقب الطويلة الماضية، تسعى إلى التخلّص من هذا الإرث. ومن نافل القول، الإشارة إلى أن القمع الذي شمل الجسد الأنثوي لم يقتصر على الكبت والتواري فقط. لقد سعى العقل الذكوري إلى بناء صورة للجسد الأنثوي، تتمثل بالجانب الغرائزي داخل غرف النوم، وبالمنع والقمع في المجتمع. لينا تناضل ضد السلطة الذكورية التي احتلت جسدها، وركّبت حوله صورة تلائم تهويماتها. على سبيل المثال. أنه، مرة في حفلة، أعجب شاب بشعر لينا، وطلب التعرف إليها بسبب جمال شعرها، عندها انسحبت من الحفلة، وقررت قصّ شعرها، باعتباره حاجزاً يحول بينها وبين قيمتها الإنسانية.

تقول: «صممت اليوم على التخلص من حواجز تخنق قيمتي الإنسانية. صمّمت أيضاً على سحق إرادة والدي، ووالدتي، التي تتلهّى بنحتي صنماً يسبّح لها. وأرسلت اليوم إرادة

---

(١) يمنى العيد، الرواية العربية، المتخيل وبنيته الفنية، دار الفارابي، بيروت ٢٠١١، ص٢٠٩.

الوالدة وسيطرتها، مع إعجاب الشاب ودهشته إلى سلة الزبالة، إلى البحر، إلى قعر البحر، إلى الشيطان»[١].

لم تعد وظيفة الشعر الأنثوي إذاً، إغواء الرجل وإرضاء نوازعه، لقد اتخذ وظيفة جديدة. قصّ الشعر هنا، هو «استهلال الفردانية المتمردة على أحد المعايير السائدة في تحديد الأنوثة»[٢]، وشكّل، أيضاً، الثورة على الشكل التنميطي الذي أراده الذكر. لم يعد من المقبول، ذلك الابتذال المتمثل في تقييم الأنثى عبر شكلها. أرادت لينا التعمق في الجوهر، واكتساب قيمة إنسانية غير شكلية، تتأتّى هذه المرّة من المضمون.

عدا عن ذلك، كون شعر الأنثى في المجتمعات الشرقية، عبارة عن ثروة تتغنّى بها أمّها، وتتباهى بها أمام بقية النساء. كانت لينا تزيل العوائق من أمامها، كي تفكر بشكل أفضل، كي تكتسب قيمة من الحياة من التجربة والمغامرة.

إن رفض «الشعر الطويل، رمز الأنوثة، هو الخطوة الأولى، نحو رفض التحجيم الاجتماعي والسلطة الأبوية»[٣].

في الحقيقة، شعر لينا الذي تمّ قصّه على يدها، أرادته الكاتبة تكثيفاً بليغاً، للجسد الأنثوي المتحرر من سلطة الذكورة، ومن صورها النمطية، الجسد الباحث عن نفسه، بوصفه تعبيراً مادياً عن المرأة الحرة. واقع الحال، أن ليلى بعلبكي تستبق زمنها، وتتعامل مع جسد بطلتها بوصفه لغة، و«منظومة علامات، كل علامة هي عرض، وكل عرض من هذه الأعراض يأخذ صورتين: صورة الدال، وصورة المدلول، وعندما يتحدّان يصبحان صورة أيديولوجية»[٤]. من البديهي أن خطورة قص الشعر من قبل لينا، هو إحدى العلامات التي تشير إلى أيديولوجيا التوق إلى التحرر.

لينا، لا تجرّب أن تكون معادلاً في الشكل والتصرفات للذكر، كي تكتسب حريته،

---

(١) أنا أحيا، مصدر سابق، ص ٣٠.

(٢) منى فياض، الأدب في لغة امرأتين، ملحق النهار الثقافي، العدد ٦٢١، ٢٠٠٣، ص ١٣.

(٣) بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية، مرجع سابق، ص ٩٨.

(٤) مديحة سقر، دراسة عن ليلى بعلبكي، نشر في مجلة تايكي، مجلة ثقافية تعنى بقضايا المرأة، الأردن، العدد ٤١، ٢٠٠٨.

فهي لا ترى فيه أنموذجاً. تدرك أنها أنثى، لكن من نوع مختلف عن النمط. قصّ الشعر هو تمرد على النظرة الذكورية في المجتمع، التي لا ترى الأنثى إلّا جسداً وشهوة..

هي تبحث عن القيمة في مكان آخر، تريد أن تكون غير مرئية كأنثى/ جسد، إلّا لمن يراها كأنثى / قيمة/ ذات ووجود. تكتسب شرف المحاولة والتمرد على الشكل والتنميط، «تريد أن تكون المرأة التي يتعدى دورها مستوى وظائفها البيولوجية»[١]، رغم أنها لا تنجح في ذلك في النهاية.

النجاح في تحرير الجسد شكلياً، يرتدّ إلى تخبط في الإدراك والوعي الصحيح للجسد. هي تدرك أن لجسدها قيمة مهمة في حياتها، وأنّ فهماً خاطئاً فرضته التقاليد يجب تجاوزه، لكن إلى أين وكيف؟ في وسط لا تتوافر فيه المقوّمات المثالية لتحرر الجسد، تقول: «كنت أمام المرآة أستمع إلى أخبار أشدّ خطورة وأجلّ قيمة، يذيعها علي جسدي الذي يسعى لنيل حريته»[٢].

إن الحديث عن الجسد يطول في هذه الرواية، حيث يخوض معارك عدة، معارك ضد الأبوية والذكورية والنظرة النمطية، لكن الأهم أنه يخوض معركة الاكتشاف. لينا تريد أن تكتشف جسدها، وذلك لن يحدث طبعاً إلّا بعد استعادته من المتخيل الذكوري، وتجسيداته في المجتمع. لينا تريد أن تعيد النظر في سلم القيم الاجتماعية والثقافية السائدة، التي جعلت من المرأة كائناً ضعيفاً ودونياً إزاء الرجل. لا نبالغ إن قلنا: إن لينا بطلة رواية أنا أحيا، تنتمي إلى مرحلة «الانتقال إلى اكتشاف الأنوثة بوصفها قيمة خاصة، والاحتفاء بالجسد كمكوّن أساسي من مكونات الهوية الأنثوية»[٣].

من ناحية أخرى، ترفض لينا أن تكون سلعة جنسية في المجتمع الشرقي، تسعى إلى التغيير شكلها الأنثوي التقليدي، كي لا يُنظر إليها من خلاله. فهي تمقت والدتها وأمثالها من النساء، اللواتي يوجدن في حياة الذكر لاعتبارات الشهوة والانجاب فقط. أرادت «أن

---

(١) خالدة سعيد، الرواية العربية بين عامي ١٩٢٠-١٩٧٢، مجلة مواقف، عدد ٨٢، ١٩٧٤، ص ٨٢.

(٢) ليلى بعلبكي، أنا أحيا، دار الآداب، بيروت ص١٥٨.

(٣) عبدالله إبراهيم، السرد النسوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠١١، بيروت، ص٦.

تكون لها حياة جنسية بإرادتها مع زوج يشاركها التفاصيل، ويعاملها على أساس المساواة والندية»[١]. فهي تريد مشاركة، أن يشاركها الرجل/ الزوج، في الحياة التي يحياها في «سماع نشرة الأخبار، في قراءة كتاب معين، في الذهاب إلى السينما، في شرب الكولا، في تدخين السيجارة، في رد الزيارات، في إعداد المائدة»[٢]... في كل ما يدخل في الحياة المشتركة.

لكن هذه الأمور لن تتحقق مع بهاء، الشاب الذي يمتلك إرثاً من احتقار المرأة، لم تستطع ماركسيته إلغاءه...

تمتلئ البطلة بالشهوة تجاه بهاء، وترسم خيالات جنسية تجاهه، حيث كثيراً ما كانت تتمنى أن يسحبها إلى مكان ما، ينفردان معاً. صارت ترى جسدها أكثر من خلال المرآة وتتفحصه، تعتقد أنه مصدر لذة ومتعة لبهاء. حاولت أن تعرضه أكثر أمامه من خلال الثياب، هذا ما يعزز الفكرة السابقة عن الجسد، بوصفه خطاباً ولغة، يتردد بين إغراء الرجل وبين التصالح مع الأنا الأنثوية، وفي الأحوال كافّة، الجسد عند ليلى بعلبكي يتيح للمرأة استرداد ذاتها، وإعادة تعريفها بمفعول تحرري. «الجسد المنفي من ذاته الجمعية، أو الـ «أنا»، الجسد، الذي لم يجد ذاته في مجتمع تسوده أكثر من سلطة متسلطة، ويلتبس فيه الآخر ويتداخل، ويعود به الحب إلى الوجود ليعثر على ذاته ويمتلىء بحريته»[٣].

ضد السلطة الأبوية

إن المتتبع لمسار النقد الأدبي، يدرك بسهولة، أن الكتابة النسوية ترتكز في جزء كبير منها على نقد الثقافة الأبوية الذكورية. حيث إن «النظام الأبوي يتميز بالهرمية، ونزع نحو السيطرة التي تعتمد على مبدأ القوة، والرغبة في الاستعباد، وفيه اعتمد الرجال على

(١) منى فياض، الأدب في لغة امرأتين، مقال في ملحق النهار الثقافي، ٢٠٠٣، ص ١٣.

(٢) ليلى بعلبكي، أنا أحيا، مصدر سابق، ص٦١.

(٣) يمنى العيد، الرواية العربية، المتخيل وبنيته الفنية، مرجع سابق، ص ٢١٤.

مسار خطّي في علاقتهم الاجتماعية، جعلتهم في موقع السيطرة، دون مراعاة لقيم التعدد والاختلاف والتنوع»[1].

في البيت، تكسّر الكاتبة شخصية الفتاة المطيعة، التي تبحث عن إرضاء أهلها، والتي تتقرّب من أمها، وتنتظر عريساً يُختار لها. تخرج من البيت صباحاً، وتعود في وقت متأخر. تواجه غضب أمها بالتجاهل أو بالتحدّي. وأحياناً، يكون امتلاك الخيارات في الحياة هاجس الشخصية البطلة في الرواية. لينا ابنة العائلة البيروتية الثرية والتقليدية، تحتقر عائلتها؛ لأن الخيارات في المنزل معدّة مسبقاً في دوائر رسمها الأب والأم لأولادهما.

في الحقيقة، بطلة الرواية، تخوض معركتها مع الأسرة، بوصفها «مؤسسة سلطوية تحدد السلوكيات والمسارات وأنماط التفكير، وأنها النواة الأولى للنظام الأبوي البطريركي»[2]. ووضع هشام شرابي تصوراً عن أسباب تخلف المجتمع العربي، وكيفية تجاوز هذا التخلف، والتغلب عليه، وبين «أن التخلف الذي نجابهه، يكمن في أعماق الحضارة الأبوية (والأبوية المستحدثة)، حيث السيطرة الاجتماعية التي يمارسها الجيل القديم، هي سيطرة تامة، وحيث يرتبط الشبان بسلطة أبوية الشكل، ويبقون في ظل الكبار، على الصعيد السياسي، كما على الصعيد العاطفي والعقلي؛ ما ينتج صفتين مترابطتين: اللاعقلانية والعجز، اللاعقلانية في التحليل والتنظير والتنظيم، والعجز عن الوقوف في ظل التحديات والتغلب عليها. إنه التخلف المتمثل في شلل المجتمع العربي ككل: في تراجعاته المستمرة، في انكساراته المتكررة، وفي انهياره الداخلي»[3].

إلّا أن النظام الأبوي الذي رآه شرابي عائقاً أمام تطوّر المجتمعات العربية، وسبباً رئيساً لاضطهاد أفراده، نالت المرأة من خلاله، حصة مضاعفة من التغييب والإقصاء، مرة لأنها أحد أفراد العائلة التي يمارس الأب سلطته المطلقة عليها، ومرة أخرى، لأنها امرأة حيث النظرة الذكورية التنميطية تمنعها من العيش كائناً حُراً...

---

(١) عبدالله إبراهيم، السرد النسوي، مرجع سابق، ص ٣٣.

(٢) هشام شرابي، النظام الأبوي وإشكالية تخلف المجتمع العربي، دار نلسن، بيروت، لات، ص ٥٦.

(٣) فيحاء عبد الهادي، مقالة مدوّنة على موقع ديوان العرب الإلكتروني، بعنوان: «هشام شرابي: الناقد والمفكر والإنسان» https:www.diwanalarab.com.

تبرز مشاكل لينا مع الأسرة بشكل واضح. الأب رجل أعمال، صاحب مكانة مرموقة في المجتمع، فهمه الحياة مُؤطّر داخل حسابات الربح والخسارة. على عكس أختيها، اللتين تحبان الوالد بوصفه بقرة حلوباً، لصرف المال وشراء الفساتين. لينا تمقته، فهي لا تتعدى كونها مشروعاً من مشاريعه، مشروعاً يجب أن يسير بخطّ معين، حتى يأتي بثمار النجاح. لينا أيضاً تكره عادات والدها وتصرفاته، كالتلصص على الجارة العجوز ليلاً، والتجارة بأرواح الناس في أوقات الحروب، كما تكره تعامله مع أمها، بوصفها كتلة من الخدمات والشهوات الجنسية، حتى مجرد رؤيته كانت تسبب لها إزعاجاً.

الأب أيضاً، يعامل لينا بشكل مختلف، فهو غير راض عن أسلوب حياتها وتصرفاتها، لأنها تخالف تقاليد العائلة، بخروجها وحيدة في الشوارع، وأكل السندويشات الجاهزة، حتى ثيابها لم تكن لتُرضي والديها.

لينا تسأل عن كل شيء، وفي كل شيء، حتى عن حقها في اختيار والديها، «ألا يعلم هذا، لو أنني خُيرت باختيار والدي، لما كان والدي هو والدي، ولا كان هذا المقعد القذر؟»[١].

الأم، تُعرَّف في المجتمع بزوجة رجل الأعمال الكبير، تصفها لينا بالبلهاء والغبية، لا تتعدّى كتلة من اللحم المتحرّك، ترضي شهوات الزوج، و«مقتنعة بدورها، أنها امرأة خلقت لإدارة شؤون البيت، وإنجاب الأطفال، لا شأن لها بالمناقشة أو المشاركة»[٢]، بل تفرض سلطة الزوج وتطبق التقاليد التي ترضيه، والتي اكتسبتها عن أهلها على أولادها، وهي برأي لينا تستحق كل ذلك؛ لأنها جاهلة حقوقها. لينا التي تؤمن بدور أكبر لا يقل أهمية عن تأسيس عائلة وإنجاب أطفال، بل لها دور مقدس لا يقل أهمية عن دورها الأول، هو تحقيق الذات الفردية الفاعلة لخدمة الوطن بشكل أنضج وأكبر»[٣].

---

(١) ليلى بعلبكي، أنا أحيا، مصدر سابق، ص ١٥.

(٢) محبة الحاج معتوق، أثر الرواية الغربية في الرواية العربية، دار الفكر، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص ٢١٦.

(٣) علي نجيب عطوي، تطور فن القصة العربية بعد الحرب العالمية الثانية، منشورات دار الآفاق، بيروت، لاط، ص ٣٣.

تقول لينا عن والدها: «علّمنا أن نحفظ فضله علينا، لأنه هو سبب وجودنا. هو سبب رفاهيتنا، هو مُشيد صروح مستقبلنا. لو يعلم أنه يثير سخريتي، وأن أمي تنتزع مني الشفقة عليها، والاشمئزاز منها»[١].

الفتاة تتحدّى الأسرة بالخروج على تقاليدها، تلبس ثياباً صبيانية، تلفّ شوارع المدينة يومياً، تأكل من المحال الجاهزة. تبتعد عن أجواء أختيها وتصفهما بالسخيفتين. الصدامات لا تنتهي مع الوالدين، خصوصاً بعد أن تركت لينا الجامعة، وحطت من اسم العائلة بسبب العمل، وآخرها خروجها مع شاب غريب.

واقع الحال، لينا تتحدّى عبر والدها وعائلتها النظام الأبوي برمته، تتحدّى «مجموعة الاعتقادات والقيم والمواقف، والافتراضات الأساسية التي تصوغ وتعكس نظرات المرء إلى نفسه وإلى عالمه»[٢].

البطلة في الرواية، لا تثور من داخل النظريات الكبيرة، ولا تتبع خطاب أحد لتصبح مثله. ابنة التاسعة عشرة، تخرج إلى الشوارع لتكتشف نفسها، وتكتشف العالم، وتكوّن من تجربتها والمونولوج الشخصي العميق وعياً حياتيا وسياسياً واجتماعياً، فتترك الأفكار تتصارع في رأسها، ثم تعود بإرادتها لتصارع المنتصرة منها.

هي واعية ذاتها باضطراب، تسعى نحو التحرر في وسط اجتماعي لا يساعدها على ذلك. لا تحسم في الخيارات، تبقى حائرة بين التحرر والابتذال، بين حب المال والحقد على الطبقة الثرية. تتأرجح بين أفكارها الليبرالية، والفردية، وشيوعية بهاء. بين الجامعة، والعمل، والحب.

لكنها تمتلك شخصية نزّاعة إلى الاستقلال. تعمل وتدرس. تملك القرار في ترك العمل والدراسة. تعشق وتبحث عن جسدها، تسعى إلى امتلاكه، وتطرح الأسئلة بشكل دائم عن قضاياها، وعن نظرة المجتمع إليها. تسير عكس التيار، كي تثبت أن لها الحق في أن تفعل ما تشاء، كأي رجل، لا بل أكثر. وعلى الرغم من أنها تفقد كل ما امتلكته بسبب

---

(١) ليلى بعلبكي، أنا أحيا، مصدر سابق، ص ١٩.

(٢) عبدالله إبراهيم، السرد النسوي، مرجع سابق، ص٣٣.

تغلب العاطفة على الفكر، حيث تنجرف إلى حب شاب تنعدم عنده كل قيم تحرر المرأة، وذلك لا يغير من تجربة لينا، بوصفها تجربة تحررية بامتياز، تطوّر سلوكيات وأنماط عيش غير منحازة إلى الذكور.

لينا ضد مؤسسات المجتمع

والحال فإن لينا، لم تتصدّ فقط لمؤسسة العائلة بكل حمولاتها التسلطية، بل شملت حربها ضد المجتمع «المؤسسة الاقتصادية، المؤسسة الثقافية، والمؤسسة الحزبية، وذلك بصفتها تعيش في أسرة، وتعمل موظفة في شركة، وتتابع دراستها في جامعة، وتحب بهاء الذي تكتشف في ما بعد، أنه حزبي ملتزم ما يفكر فيه حزبه»[1].

تبحث لينا عن عمل، لتصرف ليرات من عرق جبينها، لا من ثروة الوالد. لكن المصادفة تضعها في مؤسسة يرأسها رجل، هو صديق والدها وشبيهه، يوكل إليها مهمة متابعة صندوق الشكاوى في المؤسسة، الصندوق الفارغ دوماً. فتقول: «ألا يحق لي أن أعمل، إذا كان والدي، لا أنا، يملك الملايين؟ أنا أحتقر والدي. وأحتقر هذا المقعد الذي لا تعجبه انطلاقتي»[2].

جاء العمل خطوة لتمرّد الثانية، التمرّد على المجتمع، الذي لا يؤمن بحق المرأة في العمل، لأنه سيكسبها استقلالاً مادياً، وبالتالي ستخرج من تحت سطوة الرجل، وهذا تماماً ما كانت تبحث عنه البطلة. أيضاً أتى العمل في سياق البحث عن الذات، ومحاولاتها المتكررة لاكتساب قيمة الوجود مستمدة من الإنتاج والعطاء.

يمكن القول، إن لينا تثور على الطبقة البرجوازية، التي تنتمي إليها، «تنتقد اقتصاداً لا يُعتمد في لبنان على قطاعات منتجة، بل يقوم على الاستغلال وتجارة الترانزيت».

وقد تكون البطلة تأثرت بأفكار حبيبها للحكم على سلوك والدها، فبهاء الشاب الشيوعي المؤمن بالعدالة والاشتراكية، يبدو مؤثراً في حياة لينا، «إنّه شاب، إنّه رجل،

---

(١) يمنى العيد، الرواية العربية، المتخيل وبنيته الفنية، مرجع سابق، ص ٢٠٩.

(٢) ليلى بعلبكي، أنا أحيا، مصدر سابق، ص ١٦.

إنّه يحسّ أنني أعيش، وأنني يجب أن أعيش، ولأمر معين... إحساسه هذا يسيطر على تفكيري، وعلى كل معتقد كنت أؤمن به من قبل، إنه رجل جريء»[١].

ترفض لينا «التاجر اللاأخلاقي الذي يمثله الوالد، وتنجح في إرساء التناقض بين عالم بهاء النقي وعالم والدها النفعي»[٢]. والدها الذي يمثّل «قوة المال، التي أتاحت لطبقة معينة أن تبيح لنفسها، عمل أي شيء في سبيل أرباحها..»[٣].

الهوية

لينا بطلة الرواية، ابنة التاسعة عشرة، لا تتوقف عن البحث عن هوية تفسر ذاتها، وتكسبها قيمة تميزها من الآخرين، تبرر الكاتبة ذلك البحث، أنه إيمان فطري لدى لينا، وبأنها متميزة أو أنها تسعى دائماً لأن تتميز، حتى ولو بالتفاصيل، كقص الشعر، وارتداء ثياب تتناقض مع واقع عائلتها الثرية.

لينا تفقد الأمل منذ البداية في هوية تكتسبها من المنزل/ الأسرة. الأختان تافهتان والأخ الصغير مُدلل. الأب ارستقراطي ورجعي، همه الوحيد تجارته وجمع المال، كما أنها تشمئز من دناءته في مراقبة الجارة المترهلة. لينا تكره أمها أيضاً، فهي كتلة لحم جنسية متحركة، لا تعي حقوقها.

هذا البيت، الذي لا يعطي لينا هوية تطلبها، هو «بيت التاجر الكوزموبوليتي المنحط، التابع للغرب، المرفوض قومياً وأخلاقياً»[٤]. ترمز لينا إلى عمالة والدها بمعادلة فنية: الشقيق الأصغر يطلب منه أن يشتري له دبابة من مصر، لكنه يعده بإحضار دبابة له من لندن (التي سيسافر إليها خلال العدوان الثلاثي على مصر، لتدبير صفقة تجارية مع لندن) «ما يجعل الصغير ينفجر بكاءً وتوسلاً حتى يستجيب التاجر مرغماً لابنه»[٥]..

(١) ليلى بعلبكي، أنا أحيا، مصدر سابق، ص ١٩.
(٢) عفيف فرّاج، الحرية في أدب المرأة، مرجع سابق، ص ٤٥.
(٣) BerNard Guyon: *Introduction à la maison Nucingen*,C.E.L.:6, p.344
(٤) عفيف فراج، الحرية في أدب المرأة، مرجع سابق، ص ٤٦.
(٥) ليلى بعلبكي، أنا أحيا، مصدر سابق، ص ٤٠.

تنطلق لينا إلى الخارج، تقضي يومياً، ساعات في المدينة، تبحث عن كل شيء، أو أي شيء يثبت لها وجودها، وحدتها وفردانيتها. في الجامعة الأميركية لم تجد إلّا اللكنات الأميركية، وطلاباً ينتمون إلى الطبقة نفسها التي جاءت منها، لكنها لا تشبههم في أي شيء، «فالمستوى الثاني للضياع هو ثقافي، تمثله الجامعة الأميركية، حيث أبناء الخليج العربي، يناقشون همومهم الوطنية باللغة الإنكليزية، وحيث التحية السائدة هي (هالو) التي تستفز بطلة رواية **أنا أحيا**»[١]: «هالو... هالو... هذه الكلمة تقطع هدوئي ببطء...»[٢].

توظف الكاتبة شكل بطلتها الخارجي رمزياً، بشاعرية شفافة تدل على ما وراءها: «الذنب ليس ذنب الزميل، فأنا لست سمراء، ولست شقراء، فمن أين له أن يفهم أنني من هنا، من لبنان»[٣].

سؤال «الهُوية، الالتباس في الانتماء، دليل اضطراب الشخصية، تشتتها، وعدم استقرارها، بين البيت البرجوازي (لا أخلاقية الأب، وغباء الأم)، وحياة الأمركة في الخارج، في الجامعة ومقاهي رأس بيروت. إلى داخل لينا ينعكس الشكل في المرآة، فيحضر سؤال الأنا واصطدامها بالجماعة، واللانتماء إلى البيئات المتناقضة المحيطة «[٤]. تقول لينا: «لماذا أؤثر هذا الصحن الفرنسي على صحن المحشي والتبولة، والكبة؟... أنا لست فرنسية. وشكلي في المرآة يشهد بتحدري من الإنسان الأول، الذي عاش على شواطئنا منذ آلاف السنين، متوغلاً في شبه الجزيرة كلها. ومع أنني لست سمراء ولست شقراء، فأنا من هنا. لست فرنسية... لست فرنسية!... أنا في بيتنا ضائعة: لست شرقية، ولست غربية. لست حرة، لست مستعبدة. لست شقراء، ولست سمراء!»[٥].

---

(١) عفيف فرّاج، الحرية في أدب المرأة، مرجع سابق، ص ٤٧.

(٢) ليلى بعلبكي، أنا أحيا، مصدر سابق، ص٤٠.

(٣) أنا أحيا، مصدر سابق، ص ٩٠.

(٤) عفيف فرّاج، الحرية في أدب المرأة، مرجع سابق، ص ٤٧.

(٥) ليلى بعلبكي، أنا أحيا، مصدر سابق، ص ٧٤.

الفردية

تنزع شخصية لينا منذ بداية الرواية إلى الفردية والوجودية، تسعى إلى حريتها كفرد لا كجماعة. حتى أنها تظهر الكثير من اللامبالاة بالمجتمع والأسرة، وتظهر تعالياً على من حولها، لأنها تعتبر نفسها أنضج وأعلى قيمة.

إن تخبّط لينا لا يمكن أن تسعه الأيديولوجيا، احتاجت الكاتبة إلى مجال أوسع يمكنها فيه رصد تقلبات البطلة على المستوى النفسي، فذهبت إلى الوجودية وتقديس حرية الفرد، والتركيز على البطلة دون سواها. الكاتبة أيضاً رصدت جميع الشخصيات العابرة في النص، من خلال وجهة نظر البطلة، «وهذا لا يدل على أن الكاتبة أو بطلتها المتفردة قد امتلكت حريتها الكاملة، وأنها تعيشها من الداخل؛ بل يدل على أنها ما زالت مستعبدة، تتحكّم فيها المفاهيم نفسها التي تثور عليها، ولكن من زاوية أخرى. وهذا يعني أنها لم تصل بعد إلى مرحلة التوازن النفسي والفكري، بل ما زالت تعيش رحلة القلق الأولى، والتمرد الطفولي الأول»[1].

الفردانية في شخصية لينا ليست راسخة بما يكفي، كي تتكئ عليها في فهم كل شيء، كما أن الكاتبة لم تبرر سياقاً معرفياً لفتاة في التاسعة عشرة من عمرها، كي تمتلك أفكاراً مستمدّة من المدرسة الوجودية، وتتخطاها إلى الليبرالية. فيبدو أن ما تكوّن عند البطلة، كان مجرد نزعات أفكار مضادة كانت سائدة في وقتها. الدليل أن كل أفكار لينا التمردية سقطت عند بهاء الشاب الماركسي، وكل فردانيتها لم تخدمها في البقاء وحيدة، وإيجاد الذات في العمل والجامعة والتفرد، فاحتاجت إلى الرجل كأي أنثى تقليدية، ولم تستطع أن تواجه أفكاره وتقاليده، بل اكتفت بطرح الأسئلة حيناً، والهرب أحياناً أخرى، من لقاءات سريعة وغير عميقة على مستوى الشخصيتين. في النهاية ستذهب لينا إلى الاستغناء عن كل تلك الأفكار، لتفوز ببهاء؛ لكنه هو من سينسحب ويتركها في الفراغ.

يُشبّه شكري غالي تخبط لينا بولادة مرحلة جديدة: «فبين القيم القديمة على لسان

---

(١) إيمان القاضي، الرواية النسوية في بلاد الشام، دار الأهالي، دمشق، ط١، ١٩٩٢، ص ٣٤.

الأم والأب والجيران ورئيس المؤسسة، والعلاقات الجديدة الوافدة مع تطورنا الحضاري، كانت لينا تتعذب، تتمزق، تعاني قسوة انتقال الإنسان إلى مرحلة أخرى.... مخاضاً نفسياً ينذر تاريخنا بولادة حضارة جديدة»[1].

(١) شكري غالي، أزمة الجنس في القصة العربية، دار الآداب، ط١، ١٩٧٦، بيروت، ص ٢٦٨.

خلاصة

على عكس ما قد يبدو للقارىء، لم تُرد ليلى بعلبكي أن تضع الرجل في روايتها أمام امتحان صعب، يوازن فيه بين مبادئه التقدمية عن المرأة وسلوكه الرجعي معها. على الأرجح، إن هدف الكاتبة، هو إظهار وعي المساواة عند المرأة نفسها، من خلال تناقضات الرجل. والمساواة هنا، ليست قضية شعارية، موصوفة بالحقوق المتساوية، في مقابل الواجبات المتساوية. لقد نجحت الكاتبة في النجاة من هذه الرؤية الأيديولوجية المتداولة، التي حكمت في المراحل اللاحقة القسم الأكبر من أدب المرأة.

كشفت بعلبكي، عن وعي نسوي، يبحث عن الحق في عيش التجارب الحياتية، بكل مساراتها السلبية والإيجابية. لم يكن مهماً أن يكون بطل ليلى بعلبكي متناقضا وربما مدّعياً. الأهم، يتكثف في تجربة البطلة/ المرأة، التي كشفت تناقض الرجل، وعرّته بشكل كامل.

والحال، فإن كتابات المرأة في هذه الفترة، كانت تحتفي بوعي المساواة النسوي، المنفتح على خوض التجارب وعيش تحولاتها. لم يكن قد تكوّن بعد خطاب واضح ينادي بحقوق المرأة. يُلاحظ مثلاً، أن فكرة المساواة تتبدى في رواية بعلبكي باكتشاف الرجل - الآخر، أكثر مما تظهر بالمطالبة بالحقوق. قد يكون ذلك مبرراً، حين نعلم، أننا نتحدث عن مرحلة زمنية بدأت خلالها المرأة تخرج من البيت، لتوسّع فرص وأطر التقائها بالرجل، وذلك تحت تأثير معطيات وعوامل سياسية واقتصادية وفكرية.

لينا، بطلة رواية أنا أحيا، تبدو أبلغ تعبيراً عن هذه المرحلة. لينا التي ثارت على كل ما اعترضها، وأخفقت، فكانت ثورتها بغية الاكتشاف والتعرّف، ورغم تمرّدها على المؤسسة العائلية والثقافية والاقتصادية والحزبية، تبقى ثورتها، لمعرفة المجتمع عبر التصادم معه وخلخلة معتقداته..

لينا فياض، تلك الشخصية، التي سجّلت أحداثاً ومواقف، وأصبحت اسماً شهيراً، تتناقله الأوساط الثقافية في بيروت في أواسط القرن الماضي. هي فتاة خرجت عن المألوف، وحاولت أن تنتصر لذاتها وحريتها. تمرّدت، وتمرّدت، بدءًا من البيت إلى

الجامعة، وصولاً إلى الشارع. تمردت على التقاليد والأعراف جميعها، وعلى النماذج المعلّبة كأمها وأبيها. لكنها عندما وصلت إلى بهاء، عادت لتكون أنثى كغيرها من الإناث في زمنها. تركت كل شيء، كي ترضي رجلاً شرقي الطباع، لا يرضى لها أن تلبس وتخرج وتجلس في المقاهي. تركت العمل والجامعة، استغنت عن أفكارها التحررية التي دفعت ثمنها في التجربة والتمرّد.

ذهبت، كي تصبح فتاة تستيقظ صباحاً من أجل رجل، وتفعل كل شيء لأنه موجود في حياتها. عندما فشلت علاقتها به، وجدت نفسها عند نقطة الصفر. لم تنجح في جامعتها، ولا في عملها، ولا حتى في علاقتها ببهاء. فتقول: «إلى أين أزحف بعد اليوم كحشرة رخوة، على الأرصفة..إلى أين..إلى أين..»[1].

وهكذا تنتقل لينا من حالة رفض، إلى حالة رفض أخرى أشدّ إيلاماً، ولتثبت حريتها تقرر الانتحار؛ لأن «الحرية ليس لها حدود، حتى الانتحار يجوز أن يُصنف ضمن نطاق الحرية»[2]. وتعود في نهاية الرواية، إلى حالة سابقة لبدايتها. الفتاة التي تثور على كل شيء، دون أن تحقق شيئاً.

وتعود لتتساءل كما في الصفحة الأولى من الرواية، عن ملكية جسدها، عن شعرها، تعود في نهاية الرواية لتقول: «ورجعت إلى البيت، كأنني مجبرة على العودة إلى البيت، دائماً يجب أن أعود إلى البيت. أنام في هذا البيت. أن آكل في هذا البيت. أن استحمّ في هذا البيت. أن يحبك مصيري في هذا البيت»[3].

لينا فياض الشخصية النامية في الرواية، تتطور بتطور الأحداث، كانت تحلم بالحبّ والعمل والاستقلال الذاتي؛ لكنها بدت امرأة، لا تمتلك التجربة الكافية، التي تؤهلها لاستكمال مسيرتها التحررية والاستقلالية الذاتية. ولا ننس دور الرجل الذي أحبّته، وآمنت

---

(١) ليلى بعلبكي، أنا أحيا، مصدر سابق، ص ٣٤٤.

(٢) جوزف شهوان، المنحى الوجودي في القصة اللبنانية المعاصرة، لا دار، ط١، ١٩٨٢، بيروت، ص ١٩٠.

(٣) ليلى بعلبكي، أنا أحيا، مصدر سابق، ص ٣٢٧.

به، بهاء الشاب العراقي الشيوعي، شكّل عاملاً معوّقاً لفكرها وطريقها، فكان مثال المثقف الازدواجي، الذي يترنّح بين عقيدته وفكره، وبين تربيته المحافظة، وتقليديته المتخلّفة.

في الواقع، رواية ليلى بعلبكي، يمكن أن تختصر مرحلة مهمة من مراحل الأدب النسوي، إذ ظهرت المرأة فيها أكثر إدراكاً لقيمتها، وأكثر تطلباً للإنصاف. أما الرجل فظهر أسير ازدواج الرؤية والخطاب، فهو من الناحية النظرية صاحب أفكار تحررية وتقدمية؛ ولكنه على مستوى تعاطيه مع المرأة بدا على النقيض من ذلك.

إن انفصام السلوك الذكوري هذا، ما هو، إلّا مؤشر مهم على طبيعة موقفه الرافض للمرأة، وللمجتمع الذي دعا إلى تحررها.

في هذه المرحلة، خرجت كتابات المرأة من البيئة المحلية الريفية الضيقة، لتنفتح على المآسي الوجودية للأبطال المنهارين، تحت وطأة التمزق ما بين الشعارات التي تغازل المعاصرة والتقدمية، وبين الخيارات العملية التي يلجأ إليها البطل.

الفصل الثاني

أ-الحضور الأدبي والثقافي والاجتماعي للكاتبة منى جبّور (١٩٤٣-١٩٦٤)

ب-دراسة رواية فتاة تافهة (١٩٥٩)

رواية فتاة تافهة، محاولة لاستعادة الأنوثة المسلوبة

لم تنلْ منى جبّور، مؤلّفة رواية **فتاة تافهة**[١] (١٩٥٩) حقّها من الدراسة بعد، أهملها النقاد، وأهملتها دور النشر، ولم أعثر على روايتها في المكتبات، وجدت نسخة قديمة في أرشيف جريدة النهار. والذي زاد من اهتمامي بها، كون روايتها صدرت بعد رواية **أنا أحيا** (١٩٥٨)، للكاتبة ليلى بعلبكي بسنة واحدة، أي سنة (١٩٥٩)، أي أن الروايتين تمثّلان مرحلة زمنية واجتماعية واحدة، وأن الكاتبة جبّور تأثّرت بليلى بعلبكي، كما سيظهر من خلال الدراسة لاحقاً.

أكثر ما يثير الانتباه في رواية **فتاة تافهة** هو نهايتها. فالبطلة «ندى» تختم الرواية بالقول: «ورحت أسير، وأسير، وأسير... ولا أزال أسير دون أن أدري إلى أين أمضي»[٢]. هذه النهاية التي أرادتها الكاتبة لبطلتها هي «أشبه بالانتحار»[٣]. فعل الانتحار الرمزي المتمثل روائياً «بضياع بطلة الرواية وتشتتها، يصبح فعلاً واقعياً في حياة كاتبة الرواية، أي منى جبور نفسها» [٤]. ثمة تلازم في المصائر بين الكاتبة التي تجرأت على الانتحار، وبين بطلتها ندى، التي، ما انفكت تردد رغبتها في ذلك. الكاتبة «انتحرت عوضاً عن بطلتها، على

---

(١) منى جبّور، فتاة تافهة، دار مكتبة الحياة، بيروت، ط١، ١٩٥٩.

(٢) فتاة تافهة، مصدر سابق، ص ١٦٨

(٣) عبده وازن، عن رواية فتاة تافهة، موقع الحوار المتمدن الإلكتروني العدد ٩٢٠ http:www.ahewar.org.

(٤) عبده وازن، المرجع السابق، انتحرت منى جبور اختناقاً بالغاز، سنة ١٩٦٤، ولم يتجاوز عمرها الحادية والعشرين.

خلاف ما يحصل دوماً بين الكاتب وبطله»[١]. على الأرجح، أن فعل الانتحار لا يحمل أهمية في ذاته، بقدر ما يترك دلالات لفهم النص، فالراوية منى جبور، والمروي عنها، ندى خوري، كلاهما ضحية «اضطهاد مزدوج، معاناة المرأة كمواطنة، ومعاناتها كامرأة»[٢]. فالغبن الذي لحق بندى، ودفعها إلى التفكير في الانتحار، لحق أيضاً بكاتبة الرواية، بعد فعل الانتحار نفسه. «غالباً ما تطالعنا المقالات والدراسات والأبحاث في مجال النقد الأدبي عامة، والروائي خاصة، بأسماء كاتبات برزن في الستينيات، كليلى بعلبكي، وليلى عسيران، وإملي نصرالله، وغيرهنّ من الكاتبات الخلاّقات. لكن نادراً ما كنا نصادف اسم منى جبّور»[٣].

لقد «ظُلمت الكاتبة بعد انتحارها، الذي أحرج أهلها وبيئتها، وسرعان ما وقعت في بئر النسيان، ولم تُعَد طباعة روايتها الأولى فتاة تافهة، وروايتها الثانية الغربان والمسوح البيضاء (١٩٦٦) التي صدرت بعد وفاتها. ولغاية اليوم، لم تُجمع قصصها ولا مقالاتها الكثيرة، التي استطاعت منى جبّور أن تكتبها خلال عمرها القصير، ونشرتها في مجلة حوار، وصحيفة الحياة، والنهار، والحكمة وسواها».

بين «اضطهاد بطلة الرواية بسبب السيطرة الذكورية، وظلم الكاتبة عبر تهميشها نقدياً وروائياً، ثمة حيز واسع لفهم علاقة المرأة بمجتمعها، سواء كانت شابة مراهقة، أم كاتبة تسرد حكاية هذه الشابة. سيما وأن ما يفصل الكاتبة عن بطلة روايتها، سنتان أو ثلاث سنوات. ندى عمرها ثمانية عشر عاماً، ومنى جبور كانت في الخامسة عشرة، عندما انكبّت على وضع روايتها، وكأنها تضع مولوداً بعد مخاض مُوجع»[٤].

ورغم أنه، لا يُعرَف عن حياة منى جبور سوى أنها «ولدت في القبيات - قضاء عكار - في ١٥ آب/ أغسطس ١٩٤٣»[٥]، ونهلت أولى مراحل تعليمها في بلدتها، ثم مرحلة

---

(١) عبده وازن، عن رواية فتاة تافهة، الحوار المتمدن، مرجع سابق.

(٢) خليل أحمد خليل، المرأة العربية وقضايا التغيير، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٢، ط٢، ص ١٨.

(٣) رفيف صيداوي، عن منى جبور، ملحق النهار الثقافي، العدد ٦٢١، ٢٥ آب ٢٠٠٣.

(٤) عبده وازن، الحوار المتمدن، مرجع سابق. العدد ٩٢٠.

(٥) م.ن.

المتوسط في المدرسة النموذجية في منطقة فرن الشباك، لتلتحق بعدها بدار المعلمين. وهي «طالبة في دار المعلمين، نشرت خواطر وجدانية، وأشعاراً يطغى عليها طابع الحزن، في عدد من الصحف والمجلات البيروتية، كالنهار والحياة والرسالة والحكمة وغيرها»[١].

انخرطت جبور «في عدد من الهيئات الثقافية، كالمنظمة العالمية لحرية الثقافة، والندوة اللبنانية، وأصدقاء القصة».[٢]

لكن، لا بدّ من القول، إن جبور انتمت بوعيها إلى مرحلة نهاية الخمسينيات، حيث كانت المرأة حينئذ في غمرة نضالها، لنيل حقوقها، وتكون كائناً حراً. وعلى الأرجح، إن الكاتبة أوكلت إلى بطلتها ندى، أن تؤدي دور الراوي، لتسرد حكايتها الشخصية، التي تخلو من الأحداث الجسام، عدا عن ثورة داخلية خاضتها مع نفسها لإثبات ذاتها، ولأنها «أدركت، أن عليها أن تعتمد على قوتها الذاتية، ولا شيء غير قوتها الذاتية»[٣]. وثورة على سلطة والدها، الذي يعتبر البنت عبئاً، وجزءًا من أملاكه الخاصة غير المنتجة، ينفق عليها المال، لذلك يمارس سلطته المطلقة، حيث يعتبر أن «الأفضلية لمن أنفق من ماله»[٤]. كذلك خرجت ندى على سلطة المجتمع الذي «يربط كيان المرأة بالطاعة، ووجودها بالشرف والزواج والإنجاب..»[٥].

ضمير المتكلم (الأنا) المسيطر على السرد، سيصبح مرآة للكاتبة المتلبسة بقناع البطلة، أو العكس، مرآة نقية أحياناً، و«مغبشة» أحياناً أخرى. كتبت الكاتبة ما يشبه الرواية الشخصية، وليس مذكرات أو يوميات، على الرغم، أن حكاية البطلة لم تخل من التأملات، التي تندرج عادة في نصوص المذكرات. فالبطلة التي تروي عبر «الأنا» لا يمكنها أن تتحاشى الوقوع في شرَك السيرة الذاتية، «فالقص أخذ شكل الاعتراف، وقدّم وثيقة نفسية

---

(١) عبده وازن، الحوار المتمدن، مرجع سابق.

(٢) فرج زخور، مقالة في ذكرى منى جبور، موقع الحوار المتمدن، العدد ٩٢٠. http:www.ahewar.org.

(٣) جورج طرابيشي، أنثى ضد الأنوثة، دار الطليعة، بيروت، ط٢، ١٩٩٥، ص ٥٩.

(٤) عباس محمود العقاد، المرأة في القرآن، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٦٧، ص ١٨.

(٥) محمد أبي سمرا، الرجل السابق، دار الجديد، بيروت، ط١، ١٩٩٥، ص ٦١.

درامية مركبة تناولت حياة البطلة..»[1]. وجهة النظر في الرواية واحدة، وكذلك الرؤية إلى العالم، والذات والآخر هي أحادية بدورها. ومن خلال موجز قصير عن الرواية نجد أن:

بطلة رواية فتاة تافهة، شابة تدعى ندى، تنتمي إلى عائلة طرابلسية مسيحية محافظة، تتمرد على واقعها السلطوي، المتمثل في حلقته الأولى بأستاذ المدرسة، الذي «ينظر إلى المرأة على أنها خلقت للنسل والبيت»، خُلقت في العائلة التي يجسّد الأب صورتها السلطوية بحق المرأة، فلا يتورّع عن القول: «لو كانت ندى شاباً لهانت المصيبة»[2]، وهنا، بدلاً من أن تكون الأبوّة كفاءة تنظيم الأشياء، ووضعها في موضعها، بدت في الرواية عكس ذلك.

وصولاً إلى المؤسسة الاقتصادية التي تتفاعل معها ندى، بعد نزولها إلى المدينة بيروت، عبر عملها في المحل التجاري الذي يملكه جورج خياط، الذي أحسن استقبالها ومعاملتها، واعتبرها ابنته الثانية.

فيقول: «كان عندي ابنة واحدة. والآن صار عندي ابنتان. لا تخافي يا ندى، ابتداءً من يوم غد ستذهبين معي كل ليلة إلى عاليه، وتعودين معي في الصباح»[3].

ثمة تشابه كبير بين شخصية ندى بطلة رواية فتاة تافهة للكاتبة منى جبور، وبين شخصية لينا فياض بطلة رواية ليلى بعلبكي أنا أحيا. من المؤكد وبحكم الأسبقية الزمنية، أن جبور تأثرت برواية أنا أحيا، فبطلتا الروايتين تنقلان مشاعرهما وأحاسيسهما وأفكارهما بضمير المتكلم، وبأسلوب مشحون بتمرد يلامس حدود العنف، وخصوصاً في علاقتيهما بالأهل، الذين نظرت إليهم الفتاتان نظرة ازدراء وتهكّم.

هذا «التأثر بين بعلبكي وجبّور بدا واضحاً في: اللغة، التداعي، التوتر، بناء الشخصية الرئيسية ندى، التي تشبه شخصية لينا «عند بعلبكي»[4].

---

(١) عبد الرزاق عيد، دراسات نقدية في الرواية والقصة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ط١، ١٩٩٨، ص ٣٦.

(٢) منى جبّور، فتاة تافهة، مصدر سابق، ص٣١و ٣٢

(٣) م.ن.، ص ٩٧.

(٤) محسن ظافر غريب، المرأة والأم والربيع وتجدد الحياة، موقع الحوار المتمدن الإلكتروني، العدد ٩٧٠، ٢٠٠٨.

وفي حين «استطاعت منى جبور أن تكون أكثر جرأة من ملهمتها ليلى بعلبكي، وأعنف منها لغةً وسرداً»[١]، فقد تمكنت أيضاً من منح بطلتها خصوصية واضحة، تتبدّى في رفض ندى أنوثتها، «هذا الجسد يعذّبني. يعذبني ثدياي والثوب الذي ينسدل فوق عضوي الأنثوي. فأنا أكفر بهذا الجسد الهزيل الجامد أمام المرآة... أكفر من نفور الرمانتين من صدري. أنا أكره أن يرضع فم منهما حليباً»[٢]. إلّا «أن رفض الأنوثة، وكره الذات، لم يعكسا رفض البطلة للذكورة كجنس، وإنّما عكسا معاناة المرأة مع الأنوثة المتعارف عليها في المجتمع البطريركي، أي الأنوثة السلعة»[٣].

واقع الحال، إن رفض الصورة التي يرسمها الرجل عن المرأة، تركت الكثير من المشاعر والمواقف المتناقضة في شخصية ندى. لقد حملت البطلة قدراً كبيراً من الغرابة صدّت بها الآخرين وعاندتهم: الأهل، مدير المدرسة، الأستاذ، حتى هنري الشاب الذي هويها، وغيرهم من «الشخصيات الذكورية والأنثوية، إذ بدوا جميعهم حائرين في تصنيفها، متشائمة، أم مجنونة، أو غريبة الأطوار»[٤]. لقد باتت ندى بعد رفضها التنميط الذكوري، متناقضة، مضطربة، ضائعة وغارقة في الفراغ، تشك في كل شيء. بالتالي، تحول هذا «التشتت والضياع في شخصية ندى إلى سؤال عميق، يتعلق بكينونة الذات الأنثوية وضرورة تحررها»[٥]. تسأل أستاذها في بدايات تمردها على المجتمع: «أستاذ، هل تستطيع المرأة أن تكون كياناً مستقلاً؟»[٦].

ألا يصدر هذا السؤال عن نفس تائقة إلى الاستقلال والمسؤولية، ألا يصدر «عن فطرة نقية وطبيعة طاهرة غير خادعة؟»[٧].

---

(١) عبده وازن، الحوار المتمدن، العدد ٩٣٠، ٢٠٠٧. http:www.ahewar.org

(٢) منى جبور، فتاة تافهة، مصدر سابق، ص ٩٧.

(٣) رفيف صيداوي، ملحق النهار الثقافي، العدد ٢٥ آب ٢٠٠٣.

(٤) م.ن.

(٥) عبده وازن، الحوار المتمدن، مرجع سابق.

(٦) منى جبور، فتاة تافهة، مصدر سابق، ص ٤.

(٧) مهى المقدّم، المجتمع القروي بين التقليدية والتحديث، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت ١٩٩٥، ص ٢٤٦.

من نافل القول، أن بطلة رواية فتاة تافهة، كانت تتمزق نفسياً، بين الصورة التي رسمها لها الرجل عبر سلطته القمعية، والصورة التي تريد أن تبنيها لذاتها، بوصفها كيانا حراً.

لقد باتت ندى في موقع الكره المزدوج، تتصدى لأنوثتها المصادرة من جهة، وتحارب الذكورة المسؤولة عن هذا الفعل من جهة أخرى. «البطلة تحاول تصويب صورتها عن ذاتها. هل حقاً تكره أنوثتها كأنوثة، وتكره الذكورة كذكورة، أي كجنس؟ عند هذا المستوى الوجودي يمارس السرد وظيفته، في محاولته تطوير وعي ندى ذاتها. فيرتفع القناع شيئاً فشيئاً عن وجه البطلة/ الراوية، ليجد القارىء نفسه وجهاً لوجه أمام امرأة تحاول أن تخلق من نفسها إنساناً جديداً. امرأة تريد أن تكون «كياناً» قائماً بذاته في مجتمع بطريركي، يحارب عبر مؤسساته (العائلة-المدرسة- العمل) وهنا يظهر توق المرأة/ ندى إلى بناء كيانها، فهي «امرأة تحارب على جبهتين.. مقاومة السيطرة، وبناء الذات الأنثوية بشكل مستقل..»[1].

ولعل الحلبة الأكثر وضوحاً في المعركة التي تخوضها ندى، لاستعادة صورتها الأنثوية من سطوة الرجل، تتبدى في الجسد، ذاك أن السلطة الذكورية تنظر إلى الجسد كأداة للنسل لا أكثر. تقول بطلة الرواية تعليقاً على كلام لجورج خياط، الرجل الذي ساعدها في المدينة، «هذا رجل آخر، يرى أن المرأة لا واجب عليها إلّا الانجاب»[2]. تعيد الفتاة المتمردة اكتشاف جسدها بعيداً عن التنميط الذكوري، عارية أمام المرآة، تتخيل هنري الشاب الذي أُعجب بها، «يمد يده إلى صدري، إلى خصري وساقي، يحملني بيده عارية، ويشدني إلى صدره، يجلسني في حضنه ويمددني بعينيه، ثم يعضني، يمتص جسدي، هذا الجسد الممتلىء الناضج. ألهبتني الشهوة، فأمسكت الوسادة مرة أخرى أعضّها، أعضّها، وأعصرها، ثم قفزت إلى المرآة. هل يقنعني، هذا الجسد؟ هل في هذا الجسد ما يغري ويثير؟»[3].

---

(١) قاسم أمين، المرأة الجديدة، مرجع سابق، ص ١١٠

(٢) منى جبور، فتاة تافهة، مصدر سابق، ص ١٠٢.

(٣) فتاة تافهة، مصدر سابق، صفحة ١٢٠

لقد واكب تعري ندى أمام المرآة استيهامات وتخيلات جنسية، بغية الكشف عن التشوهات الجسدية والنفسية العميقة، التي أصابت الفتاة، بسبب القمع الذي سببته السلطة الذكورية. «هذا التعري مرآة لنفس معذبة، صادقة، تتلخص مشكلتها الوجودية برفضها تحوّل المرأة إلى مشاع، فإذ علاقة ندى بجسدها الأنثوي، تبدو بالحميمي فيها، نوعاً من الاعتراف الصادق، الدال على الاختبار الضخم والفاجع، الذي تجتازه هذه الانثى»[١]. فحدود جسدها ووظيفته قد رُسِما من قبل قوى خارجة عنها، وما تحاول فعله هو «إعادة رسم خريطة جسدها ووظيفته» [٢].

إخبارات ندى لنيل حريتها، لا تتوقف عند حدود الجسد، هناك انقلاب فكري، لغوي كامل ضد مفاهيم الذكورة ولغتها المعمّمة، تقلب ندى اللغة المستخدمة ودلالاتها، وتجرّد الكلمات المألوفة من معانيها، وتلبسها حلّة جديدة تنسجم وتفكيرها الجديد، فتعيد صوغ الكلمات بطريقة غير مألوفة، بطريقة فيها تمرد شامل على المفهوم، والتصرف واللغة المستخدمة لوصف كليهما. إن محاولة خلق مفاهيم جديدة في كتابتها هي محاولة جادة ومهمة، قصدت منها إعادة صوغ الأشياء بشكل جديد، حسب مفاهيم البطلة ورؤيتها الجديدة.

والحال، فإن بطلة فتاة تافهة، تمكنت من نفض غبار الذكورة عنها، كمفاهيم وصور منمطة، عبر مراكمة وعي جديد يدفعها لتكوين ذاتها الحرّة التي تستمدّ قيمتها من شخصيتها، وليس من أي شيء آخر. هي فتاة تطمح إلى التحرر وكسب الثقافة، فتقصد دار الندوة (التي أسسها ميشال الأسمر) ودار الكتب، وتقرأ الصحف، وتلم ببعض شؤون السياسة، وتردد أغنيات داليدا، وتستمع إلى موسيقى الجاز. تتردد إلى المكتبات، لكن لم تستهوها الكتب التي تتكلم على مفاتن الفتاة، كالإغراء والعطور والأزياء والأكتاف العارية، بل «الكتب المحترمة»، (حسب قول الدكتور زخور في كلمة له في تكريمها بعد وفاتها ١٩٦٥).

---

(١) رفيف صيداوي، ملحق النهار الثقافي، مرجع سابق.

(٢) حليم بركات، نحو رؤية جديدة للرواية العربية، القلق، التجريب، الإبداع، دار بدايات ٢٠١٠، ص ٣٢٦

الثقافة التي تقول عنها البطلة: «ستفتح جميع الأبواب أمامي»[1]، الثقافة التي ساهمت مع نزعة التمرد في بلورة وعي حاد لدى البطلة. امتلكت ندى وعياً حاداً ليس فقط لانعدام حريتها، ولكن أيضاً لانعدام انتمائها إلى شيء من حولها، فهي غريبة عن جسدها وعن بيتها وعالمها ومجتمعها. ولعلّ سمة الصدق التي تمتعت بها البطلة، ساعدتها على بلوغ هويتها التحررية؛ فهي تكره المواربة والتحايل، وتواجه الأمور بشكل واضح، بعيداً عن التزلف والنفاق الاجتماعي.

لكن ندى خوري بطلة رواية **فتاة تافهة**، سرعان ما اصطدمت بالجدار الذي اصطدمت به لينا فياض، بطلة رواية **أنا أحيا** للكاتبة ليلى بعلبكي؛ فكلا البطلتين لا يلبي المجتمع حاجاتهما نحو الحرّية؛ لا بل وقف عائقاً أمام طموحهما.

لم ينجح تطوّر الوعي إذاً، في القضاء على معاناة النفس الأنثوية في رواية جبور في ظلّ الحاجة إلى حماية افتقدتها بعد التمرّد على البيئة والعائلة. وكانت البطلة بحاجة، أن يؤمن المجتمع هذه الحماية، عبر منظومة جديدة، لا تنظر إلى المرأة كائناً من الدرجة الثانية. فوجّهت أصابع الاتهام إلى المجتمع البطريركي، الذي يعوّق تحول المرأة إلى «كيان»، ولا سيما أن مشكلة المرأة، في سياق تجربة ندى، بدت بجانب منها مرتبطة بمشكلة الرجل. إذ ليس في مقدوره قراءة الأنثى إلّا من خلال نقصانه، أو من خلال صورته المكتملة.

لم تتمكن بطلة الرواية من تحقيق الهدف الذي خطته لنفسها، وهو العيش بحرية ضمن مجتمع يحترم هذه الحرية. فانتهت ندى إلى اللاشيء، كما انتهت لينا أيضاً، إلى اللاشيء، وعادت إلى منزل أهلها الذي طالما حاربته وخرجت عليه.

---

(١) منى جبور، فتاة تافهة، مصدر سابق، ص ٢٧.

الفصل الثالث

أ-الحضور الأدبي والثقافي والاجتماعي للكاتبة ليلى عسيران

ب-دراسة رواية الحوار الأخرس (١٩٦٤)

أ- ليلى عسيران (١٩٣٤-٢٠٠٧)

قد تكون الروائية اللبنانية ليلى عسيران، من أوليات الكاتبات العربيات اللواتي انخرطن في النضال الوطني، والعمل السياسي، فعلاً وقولاً، و«هي من القلّة الذين شاركوا بإنتاجهم الروائي في تصوير القضية الفلسطينية»(١)، وعسيران أيضاً، ممّن حملن الهمّ القومي العربي، في مرحلة سياسية حسّاسة، تمثّلت بأحداث نكبة فلسطين، وهي مرحلة تصدّر فيها الرجل المشهد، بصورة الفدائي والمثقف والقائد.

تزامن مولد عسيران سنة ١٩٣٤، مع ثورة ١٩٣٦ في فلسطين، ومن ثم اغتصاب فلسطين من قبل الصهاينة سنة ١٩٤٨، بتواطؤ بريطاني واضح، وصمت دولي داعم، وتخاذل وتشرذم عربيين، آنذاك.

بدأ وعيُ ليلى عسيران الوطني يتجلّى، مع انتقالها من المرحلة الدراسية الثانوية إلى الجامعة الأميركية للدراسة، سنة ١٩٥٠. وفي أجواء الجامعة، «برز اهتمامها بالقضايا الوطنية والقومية. وفي سياق تطلعها إلى التعبير عن اهتمامها، عملت في الصحافة اللبنانية، في الوقت الذي، كانت تشارك في التظاهرات الطالبية»(٢).

ابنة العائلة الارستقراطية اللبنانية، الصيداوية العريقة، كان «لديها رؤيا، بأنها ستصبح كاتبة كبيرة، أو عازفة بيانو»(٣).

بعد وفاة والدها، بدأت عسيران تبحث عن هويتها، فتقول: «لعل وفاة والدي في

(١) يحي عبد الدايم، ليلى عسيران والقضية الفلسطينية، مجلة فصول، مجلة النقد الأدبي، العدد٢، ١٩٨٢، ص ١٦١.

(٢) منى حجو الخطيب، «ليلى عسيران مناصرة القضية الفلسطينية»، جريدة السفير، ملحق عن فلسطين، العدد ٢٨، ٢٠١٢.

(٣) مهى زراقط، عن ليلى عسيران، جريدة الأخبار اللبنانية، الصفحة الثقافية، العدد ٢١٢، الخميس ٢٦ نيسان ٢٠٠٧.

سنٍّ مبكرة، جعلتني أركض في حياتي بحثاً عن هُوية، وكنت أتساءل منذ الصغر: من أنا؟»[١].

ومع أن ليلى عسيران «بدأت مسيرتها الصحفية في مجلة **الشبكة اللبنانية الفنية**، إلّا أنها لاحقاً، لم تدخل عالم الصحافة والأدب كأنثى تحمل وعياً نسوياً تقليدياً، بل خاضت تجربتها، منتمية إلى قضية عربية شغلتها طوال حياتها، كما شغلت الكثيرين من أبناء جيلها، ألا وهي قضية فلسطين.

حازت عسيران بكالوريوس في العلوم السياسية، من الجامعة الأميركية في بيروت، سنة ١٩٥٤، حين «بدأ وعيها السياسي والقومي يتشكّل، فشاركت في العديد من التظاهرات في بيروت، تنديداً بحلف بغداد عام ١٩٥٥، ونصرةً للرئيس العربي جمال عبد الناصر»[٢].

بدأت ليلى عسيران مسيرتها الصحفية، بمسيرة مشابهة لتلك التي قامت بها عائشة، بطلة روايتها **لن نموت غداً**. واقع الحال، أن «عائشة التي اكتشفها الصحفي المصري أحمد بهاء الدين، وشجّعها على العمل خارج وسطها الأرستقراطي، هي نفسها ليلى عسيران، التي، شجعها أحمد بهاء الدين وآخرون على الكتابة الصحفية السياسية، وليس فقط الكتابة عن الموضة والأزياء»[٣].

وهكذا، «بدأت عسيران تحقيق أكثر من سبق صحفي، كان أهمُّه، تغطية محاولة رئيس الأركان في الجيش الأردني، اللواء علي أبو أنور، الانقلاب على الملك حسين سنة ١٩٥٧، ومن ثم إعداد مقابلة كاملة مع أبو أنور بعد فراره إلى سوريا»[٤].

شكّل هذا النجاح الصحفي للكاتبة، دخولاً قوياً إلى عالم مهنة المتاعب، «فكتبت في **مجلّة الصياد**، وجريدة **السياسة** التي أسّسها الرئيس عبدالله اليافي سنة ١٩٥٦، وكانت جريدة يومية سياسية. ثم كتبت في مجلتي **روز اليوسف**، و**صباح الخير** المصريتين، وهناك

---

(١) ليلى عسيران، شرائط ملونة من حياتي، بيروت، رياض الريس للكتب والنشر، ط١، ١٩٩٤، بيروت، ص ٤١
(٢) منى حجو الخطيب، عن ليلى عسيران، جريدة السفير اللبنانية، ملحق فلسطين، العدد ٢٨ - ٢٠١٢.
(٣) جميلة حسين، من حديث مسجل مع ليلى عسيران، حول صورة المرأة في أعمالها الروائية، سنة ١٩٩٨.
(٤) مهى زراقط، عن ليلى عسيران، جريدة الأخبار اللبنانية، العدد ٢١٢، الخميس ٢٦ نيسان ٢٠٠٧.

تعرّفت إلى الجوّ الثقافي المصري الذي أطلقها»[١]، فكتبت حينها روايتها الأولى: **لن نموت غداً** سنة ١٩٦٢، وفي «هذه الرواية تربط الكاتبة بين فتاة تعمل لحريتها، وبين مجتمع عربي مصري، يتحرر ويتطوّر أيام الحكم الناصري»[٢].

وكرّت السبحة في الكتابة الروائية مع ليلى عسيران، فكتبت روايتها الثانية: **الحوار الأخرس**[٣] سنة ١٩٦٤، وفيها نقلت صورة المجتمع اللبناني، وتحدّثت عن الحوار الصامت العقيم بين طبقات المجتمع اللبناني، فرسمت التناقض الصارخ الموجع، بين المثالية والقدرة على الوصول إلى سلطة الحكم.

تلتها روايتها الثالثة: **المدينة الفارغة** سنة ١٩٦٦، التي صوّرت فيها ضياع جيلٍ قلقٍ، يعاني الفراغ، ويواجه انعدام القيم، وسيادة الرشى والفساد.

آمنت عسيران بقضية الإنسان العربي، وانتمت إلى التيار القومي العريض الرائج آنذاك، هو التيار الوحدوي، الذي آمن بالوحدة العربية، واعتبرها ثورة في حياة العرب، وإيمانه بالوحدة جاءت من خلال المصالح المشتركة، ووحدة اللغة، والجغرافيا والتاريخ المشترك، ووحدة الثقافة والآمال..»[٤]. حيث «التقت ميشيل عفلق، وانتسبت إلى حزب البعث العربي الاشتراكي، الذي غادرته بعد سنوات؛ «لأنها بحسب قولها: «رأيت فيه مشروع الحزب القائد، الذي أنتج الاستبداد وقمع الرأي الآخر، ودور القائد فيه يلغي دور الحزب، وأدّى إلى تعطيل المبادرة الفردية، وأنتج خطاباً سياسياً إقصائياً»[٥]. لكن عسيران لم تبتعد عن النضال، وعن الهمّ القومي.

تزوجت ليلى عسيران من النائب اللبناني، أمين الحافظ، سنة ١٩٥٨، الذي أصبح لاحقاً، رئيس وزراء لبنان سنة ١٩٧٣، وأنجبت منه ابنهما الوحيد رمزي.

أمين الحافظ، الرجل المثقف، وليلى عسيران الروائية والصحفية، أسسا معاً بيتاً يُشبه

---

(١) يسري الأمير، حوار مع ليلى عسيران، مجلة الآداب، بيروت العدد ¾، نيسان ١٩٩٨، ص ٣٢.

(٢) م.ن.، ص ٣٢.

(٣) ليلى عسيران، الحوار الأخرس، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٦٤.

(٤) عز الدين ذياب، التحليل الاجتماعي لظاهرة الانقسام في الوطن العربي، حزب البعث العربي الاشتراكي نموذجاً مكتبة مدبولي، القاهرة، ط١، ١٩٩٣، ص ٢٩.

(٥) جميلة حسين، حديث مع ليلى عسيران حول أعمالها الروائية، في منزلها، بئر حسن، بيروت، ١٩٩٨.

المنتدى الثقافي العابر للطوائف. فعسيران «عرفت كيف تجمع بين نشأتها في كنف عائلة عريقة، لها بصماتها في التاريخ اللبناني، وارتباطها بأحد أهم رجالات لبنان، الذي سجّل مواقفه في مستويات الصراع اللبناني، وبين قناعاتها والتزامها قضايا تتجاوز وطنها إلى هموم العالم العربي»(١).

وقد تكون نكسة حزيران ١٩٦٧، مفصلاً رئيساً في مسيرة ليلى عسيران، حيث كانت صدمةً قوية على امرأة عروبية مناضلة، آمنت بالعروبة وتحرير فلسطين. فتقول: «كان ذلك أكبر ذلّ شعرتُ به، أدى إلى إصابتي بنوع من الهذيان والجنون، فخرجت أركض ليلاً في شوارع بيروت، هائمة على وجهي..»(٢).

دفعت عذابات الفلسطينيين وتشردهم ليلى عسيران «إلى العمل الميداني، فتوجّهت إلى مخيمات اللاجئين في الأردن، وعاشت معهم بعض معاناتهم، كما تعرّفت إلى مصابي قنابل «النابالم» الحارقة، التي استخدمها العدو الصهيوني ضد الفلسطينيين. ثم عادت إلى بيروت، ووضعت انطباعاتها في «كُتيب»، عكست فيه تجربتها الشخصية، « بما لها من دور أساس في اختيار الموضوع، وفي طريقة معالجته، كذلك الوضع السياسي والاجتماعي، له تأثير كبير في اختيار الموضوعات»(٣). أشرف على نشر الكتيب حينها الأديب الفلسطيني غسان كنفاني، ثم طبعته دار الصياد، ووُزِّع مع جريدة الأنوار اللبنانية»(٤).

مأساة فلسطين، التي عاشتها عسيران بكلّ وجدانها، أدّت بها إلى كتابة روايتين عن مقاومي تلك المرحلة. الرواية الأولى: **عصافير الفجر** التي كتبتها بعد هزيمة ١٩٦٧، إذ كانت من القليلين الذين اعتبروا «النكسة» هزيمة!، ثم **خط الأفعى** سنة ١٩٧٢. سردت فيهما يوميات المقاومة الفلسطينية في الأردن.

وجاءت حرب تشرين سنة ١٩٧٣، لتعيد إليها بعض الأمل، «الذي دفعها إلى زيارة

---

(١) سناء الجاك، عن ليلى عسيران، جريدة الشرق الأوسط، عدد ١٠٣٦٧، ١٧ إبريل ٢٠٠٧.

(٢) جميلة حسين، من حديث شخصي مع ليلى عسيران، حول رواياتها، في منزلها في بيروت، ١١ أيار ١٩٩٨.

(٣) عبد الرحمن منيف، الكاتب والمنفى، هموم وآفاق الرواية العربية، دار الفكر الجديد، بيروت، ط١، ١٩٩٢، ص٢١٣.

(٤) منى حجو الخطيب، عن رواية عصافير الفجر، جريدة السفير اللبنانية، ملحق فلسطين، العدد ٢٨، ٢٠١٢.

الجبهة المصرية، لتشاهد الحدث عن قرب، وتكتب عنه بشغف، كما دفعها حماسها إلى مواصلة زياراتها إلى قواعد الفدائيين»[1]. وعن تلك الزيارات كتبت عسيران: «اكتشفت أن الفدائيين، هم من جعلوا منّي جذوة مشتعلة بالكتابة وبالنضال وبالتفاؤل. هم ابني، هم مستقبلي، هم عراقة نضال أمتي العربية، وهم حُبّي... لأنهم دقات قلبي التي لا تستكين، إلّا عندما تسمع صوت القتال»[2].

طبعت الحرب الأهلية اللبنانية ذاكرة عسيران، «بقصة مأساوية تمثّلت بمقتل الطباخ السوداني (الأسطة) الذي كان يعمل لديها، إثر تعرّض منزلها في منطقة جسر الباشا في بيروت للقصف...»[3]، كما«دمرت الحرب اللبنانية منزلها وأحرقت أوراقها الخاصة»[4]، فكتبت عن هذه التجربة روايتها **قلعة الأسطة**، التي صدرت سنة ١٩٧٩، فكانت الرواية من سجلات الحرب الأهلية اللبنانية، بكلّ ما فيها من مآسٍ وذكريات، وسقوط للمثل السائدة.

تابعت عسيران كتابتها عن مقاومة الشعب اللبناني ضد الاحتلال الإسرائيلي، في رواية **جسر الحجر**، سنة ١٩٨٦، التي «أرّخت فيها قصة الجنوبيين، من خلال شخصية أم قاسم، المرأة التي أحبتها ليلى عسيران، إلى حد أنها سألت زوجها عنها بعد جولة قتالية «ماذا حلّ بأم قاسم؟»، فأجابها، بأن أم قاسم شخصية روائية غير موجودة في الحياة»[5].

بعد ذلك، صدرت رواية **الاستراحة** سنة ١٩٨٩، وهي تمثّل حالة اللبناني الحائر ما بين النزوح والهجرة، أو البقاء والصمود. وتدور أحداث الرواية بين أحياء بيروت الحزينة، ومباهج مدينة «كان الفرنسية» على الشاطئ الفرنسي اللازوردي.

يتكثّف في مؤلفات عسيران « كل تاريخ العرب وخيباتهم، بتسلسل أدبي أنيق، وصافع في حقيقته. إلّا أن تأريخها لهذه الخيبات، لم يَحُل دون بقائها في دائرة التفاؤل، تماماً، كما يمكن أن نلمس في سيرتها الذاتية، التي حملت عنوان روايتها **شرائط ملونة من حياتي**،

---

(١) غسان كنفاني، ليلى عسيران على الجبهة، جريدة المحرر. ١٩٧٣.

(٢) ليلى عسيران، تكتب من القاهرة، مجلة الصياد، العدد ١٨ـ ٢٥_٥_ ١٩٧٤.

(٣) مهى زراقط، عن ليلى عسيران، جريدة الأخبار اللبنانية، العدد ٢١٢ الخميس ٢٦ نيسان ٢٠٠٧.

(٤) منى حجو الخطيب، عن رواية عصافير الفجر، جريدة السفير اللبنانية، ملحق فلسطين. العدد ٢٨، ٢٠١٢.

(٥) يسري الأمير، لقاء مع ليلى عسيران، مجلة الآداب، مرجع سابق، ص ٣٢.

التي صدرت سنة ١٩٩٤. استعرضت فيها محطات من حياتها، التي عرفت لوعة الموت باكراً، بفقدانها والدها، وهي بالكاد في الرابعة من عمرها، مروراً بسنوات المدرسة الداخلية في القاهرة، وبعدها الدراسة الجامعية في الجامعة الأميركية في بيروت، ثم بدايات العمل الإعلامي في مجلّة الصياد، وفي الصحافة المصرية، انتقالاً إلى مسيرتها الروائية والنضالية، ومحطات بارزة من حياتها السياسية، إنْ وِفق قناعاتها والتزامها القضية الفلسطينية، أو إلى جانب زوجها، الذي كان في الندوة البرلمانية لعقود من الزمن»[١].

أحبّت ليلى عسيران مدينتها بيروت، وروت قصّة حبّها لهذه المدينة العجائبية، ولإنسانها، الذي يعيش فيها، إنسانها المتفرّد في تحمله الحروب والمتغيرات، في روايتها **طائر من القمر**[٢]، مُصرّة فيها على الاستمرار في حبّ الحياة. و«لعل عودة بيروت إلى السلم الأهلي، والانطلاق بإعادة الإعمار، شكّلا حلقة ساطعة من حلقات التفاؤل عندها، فكانت خير ترجمة للأمل، بعودة لبنانها إلى سابق عهده في هذه الرواية»[٣].

هذه هي ليلى عسيران، الروائية التي، كانت من الرعيل الثاني، المؤثر في انطلاقة الرواية اللبنانية مجدداً، في أواخر الخمسينيات وبداية الستينيات، بعد غياب دام عقوداً من الزمن، (تمت الإشارة إلى أسبابه في بداية الباب الثاني من الدراسة) بعد انطلاقتها الأولى مع الرعيل الأول: زينب فوّاز ولبيبة هاشم وعفيفة كرم، رائدات الرواية اللبنانية والعربية، منذ قرن ونيف من الزمن.

مثّلت ليلى عسيران مع ليلى بعلبكي، ومنى جبّور، وإملي نصرالله، وأخريات، انطلاقة الرواية اللبنانية بزخم، في الخمسينيات والستينيات والسبعينيات، قبل أن تندلع الحرب الأهلية في لبنان سنة ١٩٧٥.

وهذا الفصل مُخصّص لدراسة رواية **الحوار الأخرس**، لليلى عسيران، التي تناولت فيها المجتمع اللبناني، في مرحلة ما قبل الحرب الأهلية، مظهرة صورة المرأة، ومركّزة على حضورها، في المجتمع المديني البرجوازي والارستقراطي في مرحلة الستينيات.

---

(١) سناء الجاك، عن ليلى عسيران، جريدة الشرق الأوسط، عدد ١٠٣٦٧، ١٧ إبريل ٢٠٠٧.

(٢) ليلى عسيران، طائر من القمر، دار النهار، بيروت، ط١ ١٩٩٦.

(٣) سناء الجاك، عن ليلى عسيران، جريدة الشرق الأوسط، عدد ١٠٣٦٧، ١٧ إبريل ٢٠٠٧.

ب- دراسة رواية الحوار الأخرس

مقدمة

لم تتمكّن ليلى بعلبكي، وكذلك مجايلتها منى جبور، من الدخول إلى عوالم المدينة اللبنانية. ففيما ركزت الأولى في روايتها **أنا أحيا** على الأيديولوجيات، التي كانت تتصارع في المجتمع المديني، وتأثيراتها في المرأة، مُهملةً العناصر التي كانت تشكّل بنية هذا المجتمع، اكتفت الثانية عبر عملها **فتاة تافهة**، باتخاذ المدينة مسرحاً للأحداث لا أكثر.

تبدو علاقة المرأة بالمدينة مهمة جداً، لرصد أحدى أبرز محطات التحوّل في صورة المرأة، ونماذجها المتعددة في الرواية اللبنانية النسائية. واستناداً إلى ذلك، فإن روايات الكاتبة ليلى عسيران، سليلة الطبقة البرجوازية المدينية، تُعدُّ أنموذجاً جيداً، لالتقاط ملامح العلاقة التي جمعت المرأة بالمدينة، وفهم التأثيرات التي نتجت منها. وعلى الأرجح إن رواية **الحوار الأخرس**، هي الأنموذج الأفضل لتتبع هذه العلاقة. ففي هذا العمل الأدبي، رصدت عسيران المناخ السياسي والاجتماعي في لبنان، خلال فترة الستينيات، بوصفه تشابك مصالح بين رجال الأعمال، والسياسيين والسماسرة، وانعكاس ذلك على العلاقات الزوجية والعاطفية، مستعرضةً الآثار النفسية والعاطفية والفكرية، التي ألمّت بالمرأة نتيجة ذلك.

يشير عنوان الرواية: **الحوار الأخرس**، إلى حالة عُقم جماعي، تمثلت بانقطاع التواصل بين فئات المجتمع اللبناني، الذي توسّل أفراده حواراً يعبّر عن فراغ حياتهم وتفاهة أحاديثهم، وصولاً إلى عيش حالات من العزلة الداخلية. أبطال الرواية كما سيظهر

لاحقاً، يعيشون في سياق مجتمعي واحد، لكن عيشهم هذا يأتي بوصفهم وحدات منغلقة، لا تتفاعل مع محيطها إلّا بالمعنى السلبي.

عمدت الكاتبة إلى الإكثار من الحوارات بين شخصيات روايتها، في حين أطلقت اسم الحوار الأخرس على الرواية، «تلك مفارقة تكشف أن حواراً سياسياً مجدباً، يدور بين أبطال العمل»[1].

التحليل في هذا العرض، سيتركّز على استقراء صورة المرأة في الرواية، عبر النماذج النسائية الثلاثة التي مرّت في السرد، جاكلين، نجلا، ليزا. محاولة استخلاص أبرز ملامحهنّ، النفسية والفكرية والإنسانية، على أن تأخذ جاكلين القسم الأكبر من التحليل، تبعاً للمساحة الإشكالية التي تشغلها في سياق الرواية. سيتمّ هذا كلّه بعد تقديم ملخّص عن الرواية.

أحداث الرواية

تفتتح الكاتبة روايتها، بمشهد يتحدث عن كمال المحامي، الناجح، المحكوم بذكرى والده. يستعيد صورة والده، خلال عودته من حفلة أقامها رجل الأعمال اللبناني فؤاد نادر. في تلك الحفلة يلتقي كمال نجلا زوجة صاحب الدعوة فؤاد نادر، التي تشكو له الجفاء الذي يحكم علاقتها بزوجها، كاشفةً لكمال عن عزمها على طلب الطلاق؛ لكن كمالاً يقنعها أن تعدل عن خيارها هذا. وينصحها بأن تُكمل حياتها كما تريد، على أن يقوم هو بالتحدّث مع فؤاد وإقناعه بتركها، كي تعيش حياتها على هواها، من دون وصاية من أحد. وبالفعل يستخدم كمال أسلوبه الابتزازي المساوماتي، ليحصّل لنجلا ما تريد، فتعيش المرأة بعدها حياتها بحرية.

كمال، الحريص على بناء علاقات مع رجال المال والسياسة في البلد، يسعى إلى منفعته الخاصة. يحضر حفلاتهم، ويجيد أساليبهم، ويصادق نساءهم.

يلتقي كمال جاكلين المرأة الجميلة، العائدة وزوجها من باريس إلى وطنهما لبنان

(١) عفيف فراج، الحرية في أدب المرأة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط٣ ١٩٨٥، ص ٧٤.

حديثاً، خلال سهرة جمعتهما وأصدقاء مشتركين. ولأن علاقة جاكلين بزوجها لم تكن على ما يُرام، بسبب انشغاله الدائم عنها، يصبح اللقاء بين السيدة التي تعاني أزمة انتماء إلى مجتمعها الجديد، والمحامي اللامع، المعروف بعلاقاته النسائية المتعددة، مفصلاً رئيساً في سياق النص. إذ تُعجب جاكلين بأفكار كمال، التي تدور حول لبنان ومحيطه، وتثمر اللقاءات بينهما حباً متبادلاً. تنكشف الشخصيتان الواحدة أمام الأخرى، فيفصح كمال عن سرّه المتعلق بوالده، السياسي المتوفّى، الذي نبذه المجتمع اللبناني، في لحظات حرجة تلت الاستقلال، والده الذي كان يردد دائماً أمامه: «أن طريق الاستقلال يجب أن تعبّده التضحيات.. ودفع الأثمان الغالية..»[١]. وأن تتقدم مصلحة الوطن على كل مصلحة شخصية.

لهذا، كان كمال يتروّى في المشاركة في الحكم، لاقتناعه أن المجموعة المشاركة في السلطة ستودي بالبلاد إلى الهاوية، وأن «من يحكم لبنان هم تجّار، يتصرفون مثل من يستغل مزرعة ورثها عن أبيه، وله الحق في أن يورثها لولده من بعده»[٢].

بدورها جاكلين، وعبر حبيبها كمال، تكتشف معالم جديدة في وطنها، وتكتشف قِيَماً وأناساً، «شكلوا لها الحضن الدافئ، والفضاء الرحب للانطلاق»[٣]. لم تكن تعرفهم من قبل.

يبتعد كمال عن جاكلين، وينصرف إلى تحقيق حلمه، المتمثل بالوصول إلى رئاسة الوزراة، ليعمل على ردّ الاعتبار لوالده، وإنصافه ولو بعد مماته. ينجح في ذلك، بمساعدة صديقه الصحفي أنطوان. تغمره السعادة ويردد «ها أنا أُعانق والدي..»[٤]، فما أجمل أن يعيش الإنسان من أجل قضية»[٥].. والأجمل أن يحقق ما أراده وعمل لأجله.

---

(١) إميل بديع يعقوب، حكم الشعوب وأمثالها، دار النهار، بيروت، ط١، ١٩٧٣، ص ١٧.
(٢) توفيق يوسف عواد، طواحين بيروت، مكتبة لبنان، بيروت، ط٤، ١٩٨٥، ص١٩٩.
(٣) يمنى العيد، فن الرواية العربية، بيروت، دار الآداب، ط١، ١٩٩٨، ص١١٥.
(٤) ليلى عسيران، الحوار الأخرس، مصدر سابق، ص ٦٥.
(٥) حميدة نعنع، الوطن في العينين، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٧٩، ص٦٦.

تنتهي العلاقة بين كمال وجاكلين، لكن الأخيرة تتمكّن من التمرّد على زوجها، الذي بات بنظرها رمزاً للزّيف الذي كانت تحياه، مستعيدة حرّيتها المسلوبة.

حضور المرأة في الرواية

وعي نجلا، يتحوّل إلى نقمة

تنتمي نجلا إلى وسط اجتماعي ثري، مرتبطةً بـ فؤاد نادر، الأخطبوط المالي الضخم، الذي يُعتبر من المتنفّذين الرأسماليين، المسيطرين على أمور البلاد وأحوالها، بحكم العلاقات التي تربطه بالسياسيين، ومدراء المصارف، والمحامِين والصحفيين. بعد زواجها بفؤاد، تدرك أن الرجل اللاّهث وراء مصالحه، يتعامل معها كأية صفقة من صفقاته التجارية، رغبة منه في تعزيز وضعه الاجتماعي، الذي يعتمد المظاهر ويخفي الحقائق. «الرجل الذي انشغل عنها بأمور السياسة والمال، غير مدرك أنها امرأة تهمّها تفاصيل الحياة اليومية»[١].

تعي نجلا حجم الورطة التي وقعت فيها، تصطدم بالواقع، وتنتقل إلى عالم الحلم المستقبلي، لكن وعيها لا يدفعها إلى التحرر من السطوة الذكورية المتمثّلة بفؤاد. بل تنهار تدريجاً، وتصبح بقايا امرأة، «لا تبحث عن الأفضل، الذي يتطلب من الإنسان أن يغامر على مسؤوليته الشخصية»[٢] من أجل إثبات ذاته، باعتبار أن الإنسان ليس إنساناً إلّا بحريته»[٣].

العلاقة بكمال التي تنجح جاكلين (كما سيظهر لاحقاً) في استثمارها، للوصول إلى الحرية، ترتدُّ سلباً على نجلا. تعاني المرأة الجميلة اليأس، تدمن شرب الخمر، تقامر، وتسخر من الآخرين. هكذا تفعل، حين تدرك الجحيم التي تعيش فيها، مع زوج يعتبرها تحفة في قصره للزينة.

---

(١) رياض الريس، تخطي عقدة الأدب النسائي، مقالة عن ليلى عسيران، جريدة المحرر، ١٩٦٤.

(٢) خالدة سعيد، حركية الابداع، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٩، ص ٢١٣.

(٣) جان بول سارتر، الوجودية مذهب إنساني، ترجمة كمال الحاج، مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٨٣، ص ٨٢.

في هذا الوقت، تعيش نجلا جحيماً آخرى، يتمثل بعجزها عن إحداث أي تحوّل في حياتها. حين تكتشف حقيقة زوجها، تشعر بالقرف، وتحاول التحرر، طالبةً الطلاق منه، والابتعاد عن زيفه وكذبه. لكنها لا تملك الجُرأة على الاستمرار في مثل هذا الموقف، خوفاً من المشاكل مع الكنيسة، وحفاظاً على أسرتها التي شهدت حالة تفكك، تقول: «هل يحسّ أولادي بوجودي؟ وهل ثمة أمل في أن يعيشوا في جوٍّ عائلي»[١].

لقد باتت نجلا مُلحقةً بالسلطة الذكورية، المتمثّلة بزوجها فؤاد، الذي تزوّجها « فقط لأنها تنتمي إلى عائلة كريمة»[٢]. يستميلها الناس رغبة في إرضائه، للحصول على مكاسب ومنافع. بعد فشل علاقتها بكمال ويأسها من استمرار حبّه لها، تنهار تماماً، فتقول: «لقد ذهبت تلك الفتاة يا كمال، لقد قُضي عليها، فلفظت أنفاسها الأخيرة، عندما تجرأتُ على استرجاع حريتي وكرامتي»[٣].

ليزا، شخصية المرأة الإيجابية

تبدو ليزا شخصية هامشية، مقارنة بنجلا وجاكلين؛ لكن لا بدّ من النظر في حضورها عبر الرواية، بسبب الصورة الإيجابية التي تقدمها عن المرأة. تعيش ليزا في المدينة مع زوج مخلص، مثقف، صادق، يدعى إبراهيم. ويظهر أن ما يجمع بين الزوجين ليزا وإبراهيم، ليس الحب وحده، وإنما هواية الموسيقى والرسم أيضاً، وتوجهات ثقافية متنوّعة. تمثّل ليزا الأنموذج الإيجابي عن المرأة في عالم المدينة. فهي «التي تملك القدرة العاطفية المتمثلة بالحنان والرعاية والاهتمام بالشريك، وهذا ما يجسد روح المسؤولية الأصلية، تجاه مؤسستها الزوجية»[٤].

---

(١) ليل عسيران، الحوار الأخرس، مصدر سابق، ص ١٦.

(٢) الحوار الأخرس، مصدر سابق، ص ١٥.

(٣) م.ن.، ص ١٢٣.

(٤) رضا ذيب، الرواية اللبنانية المعاصرة في أبعادها الإنسانية ١٩٢٥-١٩٩٩، دار الفارابي، ط١، ١٩٩٩، ص ٢٠٢.

جاكلين، من امرأة مراهقة إلى امرأة متمرّدة

نشأت جاكلين في مدرسة داخلية، علّمتها النظام منذ الصغر، فعانت الوحدة، وفراغ الحياة وضجرها، فتقول: «يا ليته كان لي صِبا وشباب، فأرنو إليهما، بلهفة المشتاق كلما ضاق بي الحال. إنني لم أملك حتى الذكريات، فقد قضيت طفولتي معبودة وعبدة أيضاً، لشيء اسمه الأنظمة والصرامة والدقة في المدرسة الداخلية».

حين بلغتْ جاكلين الثامنة عشرة، تقدم لخطبتها رجلٌ في الأربعين، «وسيم ومثقف ومجنون»، اصطحبها إلى باريس، وهناك اكتشفت أن «لسعادتها موطن، لا يمكن إلّا أن يكون باريس»[1]. بدأت جاكلين في عاصمة الأنوار حياة جديدة، ظاهرُها ممتع ومغرٍ، يكمن في تعرّفها إلى «خشبات المسارح، وقاعات الموسيقى، وزوايا المتاحف»[2]، وباطنها بائس، تمثّل بقواعد الصرامة الجديدة، التي فرضها موقع زوجها الحسّاس، تقول: «كنت أكتم ألف ضحكة، وأكْبت ألف إحساس، من أجل اصطدام طفيف يضيع في زحمة البروتوكول»[3].

بَدت جاكلين، في هذه المرحلة، ضحية وعي ينتمي إلى مرحلة المراهقة، دفعها إلى الارتباط بأوّل رجل تقدم لها، وذلك بغرض التخلّص من استبداد المدرسة الداخلية التي أنهكت روحها، لكن، سرعان ما تبدّى لها، أن صرامة العلاقة بالزوج أشدّ مضاضة وأكثر بؤساً. ومع ذلك، لم يحدث الانقلاب في وعي جاكلين في باريس. فقد تمكّنت من بناء تسوية بينها وبين ذاتِها، تقول: «تجاهلت عبوديتي فيها (أي باريس)، وكانت ذراعا زوجي تحيطانني بالرعاية والحنان، بعد كل حفلة»[4].

حصل الانقلاب في وعي جاكلين، لحظة عودتها إلى وطنها لبنان، هذا التغيير في المكان أحدث انقلاباً في حياتها اليومية، وفي القيم الإنسانية، وفي تحقيق الرغبات،

---

(١) الحوار الأخرس، مصدر سابق، ص ٣٠ و ٣١.
(٢) م.ن.، ص ٣٧.
(٣) م.ن.، ص ٤١.
(٤) م.ن.، ص ٣٢.

وكأن العامل الخارجي الذي كانت تستند إليه في الغربة، والمتمثل بالغنى الثقافي والفنّي، الموجود دوماً في العاصمة الفرنسية، لم يعد موجوداً. بدت المرأة القادمة حديثاً إلى وطنها، وحيدةً في مواجهة الزوج، فتقول: «عندما وطئت قدماي أرض لبنان، لم يدر زوجي أني تركت روحي هناك. وحين أغلقت باب غرفتي في ليلتي الأولى بعد العودة، لم يحاول هو أن يبدد وحدتي، بل كان أول ما لفت نظري ونحن نجول في بيت عائلته القديم، غرفتي... وغرفته، لقد كرّس انقسامنا، وأكّد انفصالنا منذ البداية، حتى باتت علاقتنا لا تحمل من أسس الرباط سوى مظاهره السطحية»[١].

لقد انهار الوعي الذي كونته جاكلين خلال وجودها في باريس، وما سبقه من مرحلة بائسة في المدرسة الداخلية. أصبحت فجأة ضحية أزمتين، الأولى أزمة الانتماء إلى وطن، لا تعرف من عاداته وأنماط عيشه الكثير. والثانية أزمة العلاقة مع زوج، لم تعد تملك منافذ للهروب من صرامته. هكذا، تبني ليلى عسيران شخصية جاكلين بوعي مراهقاتي نسوي بسيط. لكن، سرعان ما يتبدل هذا الوعي بعد الاصطدام بالمجتمع الجديد، ليتخذ مسارات أخرى.

التمرد النسوي في الرواية

بعد انهيار الوعي الذي كونته بطلة الرواية في باريس، والذي حملته إلى بلدها لبنان، والقائم على الرومنسية وأضغاث الأحلام، بَنَت ليلى عسيران وعياً جديداً لبطلة روايتها جاكلين، تدرك من خلاله البطلة حقوقها بصفتها امرأة، تسعى إلى نيل حريتها، «حرية البحث عن الذات، والتعبير عنها بصورة صحيحة، من خلال الوعي الذي يحقق التحرر الفكري، ورفض كل ما هو سطحي في المجتمع البيروتي»[٢]. ولعلَّ أبرز عناصر هذا الوعي، ثقافة البطلة، انتماؤها البرجوازي، جفاء علاقتها بزوجها، علاقتها الجديدة بكمال، وتعرّفها إلى مجتمعها بشكل أعمق. واتساع علاقاتها الاجتماعية، وخصوصاً مع

(١) الحوار الأخرس، مصدر سابق، ص٤٣.

(٢) أسامة خيرالله، مقالة عن ليلى عسيران، مجلة كل العرب، ١٩٧٨، ص ٥٣.

محيط ثقافي أثّر فيها وأطلقها، فتقول في نهاية الرواية: «ما من إنسان يملكني، ولا من فكرة تقيدني.. سوى وجودي..»[١]. هذا ما فعلته مريم بطلة أمين الريحاني في روايته زنبقة الغور، التي تربّت في باريس، كجاكلين تماماً، تقول: «إني الآن حرة.. مستقلة.. ولية نفسي، ولية أمري..»[٢].

ثقافة جاكلين

تعيش جاكلين، بعد عودتها إلى وطنها لبنان. غربة وازدواجية، بين حنينها إلى المجتمع الغربي، وإقامتها في الوطن الأصلي، وتعاني صراعاً ذاتياً، تجلّى في نظرة زوجها التقليدية، كونها تزين سهراته، وكون حضورها بالنسبة إليه، استكمالاً «للبرستيج»، الذي يحرص الرجل السياسي التقليدي على إظهاره، زوجة جميلة، وقصرٌ فخمٌ، ومرافقون... الخ. وفي هذا الجوّ اكتشفت جاكلين تشيؤها في المجتمع البيروتي الأرستقراطي.

إلّا أن المرأة الجميلة، التي يصفها حبيبها كمال بأنها: « شفافة ورقيقة، حفرت شيئاً في جوفي، إنها تتمتع بأنوثة خالصة صافية»[٣]، كانت حياتها متلازمة مع الثقافة، عبر مواظبتها على القراءة وشغفها بالفن. تهتم بالمطالعات الفلسفية. ويرى كمال أن « لديها جوهراً جديراً بالمعرفة»[٤]. وبدت بالنسبة إليه « شخصية ناهضة إلى الوجود الذي يمتلك معنىً»[٥].

تحب جاكلين اكتشاف كل ما هو جديد، تخوض النقاشات السياسية، وتعارض مواقف زوجها الداعمة للسلطة، وتبتعد عنه قائلة: «ليس لدي سوى كُتبي ونفسي.. أحتضن كتابي ونفسي»[٦]. هذه الثقافة التي راكمتها جاكلين دفعتها إلى بناء وعي جديد، أكثر تحسّسا

---

(١) ليلى عسيران، الحوار الأخرس، ص ١٦٣.

(٢) أمين الريحاني، زنبقة الغور، دار الجيل، بيروت، لاط، لات، ص ٦٧.

(٣) ليلى عسيران، الحوار الأخرس، مصدر سابق، ص ١٠٥.

(٤) الحوار الأخرس، مصدر سابق، ص ٥٦

(٥) خالدة سعيد، في البدء كان المثنى، دار الساقي، بيروت، ط١، ٢٠٠٩، ص ٢٦.

(٦) م.ن.، ص ١٤٨.

لحقوقها، فبحثت عن معنى وجودها وأرادت أن تحقق هذا الوجود، و«أبت أن تُهان في أقدس حقوقها الطبيعية، في حريتها»(١)، ذلك لأن « المرأة المثقفة تزداد حدة صراعها لحقوقها، واكتشافها ذاتها من المرأة غير الواعية لهذه الحقوق» (٢).

العلاقة الزوجية

لعل العلاقة الزوجية بين جاكلين وزوجها، بما رست عليه من جفاء وقطيعة، هي العنصر المؤثّر الذي دفع جاكلين إلى البحث عن ذاتها، والتمرّد على واقعها. لم يعد زوجها ذلك الرجل الحلم، الذي ظنّت في وعيها المراهق، أنها ستجد معه السعادة، فكانت تقول: «كدت أختنق من روعة أحلامي، لقد حقّقت أولها»(٣).

ابتعاد زوج جاكلين عنها وانشغاله بعمله، كشفا للمرأة القلقة أن زوجها « أكذوبة كبيرة اشتركت (هي) في جرّها إلى حياتها»(٤).

لقد باتت جاكلين عارية نفسياً، عارية من أي غطاء يمكن أن يستر قلقها، فباريس، التي كانت تمضي وقتها في التمتع بمعالمها الثقافية، باتت من الذكريات، وخصوصاً بعد كابوس العودة إلى الوطن. والزوج الذي كان وعداً جميلاً بالسعادة غرق في انشغالاته. هذا الفراغ دفع بطلة الرواية إلى التفكير في بديل ما، فلجأت إلى كمال، لتشعر معه بولادة جديدة، مُعلنة حقّها في اختيارها هذا، بعيداً عن زوجها، وهذا ما فعلته ريما بطلة رواية أيام معه لكوليت خوري، حينما تتزوج البطلة ابنة العشرين رجلاً في الأربعين من عمره، ومن ثم، تُطالب بحقها في ممارسة الحبّ خارج الزواج.

---

(١) إملي فارس إبراهيم، المرأة في آثار الريحاني، مجلة الطريق، العدد ½ بيروت، ١٩٤٩، ص ٢٤.

(٢) نوال السعداوي، المرأة والصراع النفسي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٧٧، ص ٤٩.

(٣) ليلى عسيران، الحوار الأخرس، ص ٤٨.

(٤) م.ن.، ص ١٥٦

الانتماء إلى الطبقة البرجوازية

تنتمي جاكلين إلى «مجتمع برجوازي، قائم على تبادل المصالح. مجتمع شعرت فيه بالاغتراب، وانعدام القدرة على تحقيق الاهداف، نتيجة الضغوط المجتمعية التي تحول بين الفرد وبين تحقيق فرديته. هي أزمة المثقفين المنتمين إلى الطبقة الارستقراطية اللبنانية ومجتمعها المخملي، الذي يلفه الفراغ والتفاهة»[1]. تعكس أزمة المرأة فيه، بمشكلاتها وقلقها وضياعها، ومعاناتها الاجتماعية. كانت جاكلين أسيرة الفراغ والقلق في علاقتها بزوجها، وفي مجتمعها، وشعورها بالقلق، ما هو، « إلّا شعور الإنسان الخائف لسبب أو لآخر بالضياع، هذا الإحساس الوحشي بالضياع «[2].

كل ذلك، جعلها مأزومة ضائعة، يتناقض انتماؤها الاجتماعي مع وعيها الفكري والثقافي، فهي منتمية إلى المجتمع البرجوازي، وإلى الطبقات العليا على المستوى السوسيولوجي، لكن هذا الانتماء لا يحقق لها ذاتها بصفتها إنسانة حرّة. بل على العكس، اكتشفت جاكلين أن منبتها الاجتماعي يحول دون فهمها ذاتها، بسبب علاقات الزيف التي تحكمه. لكن، في المقابل، وجودها في وسط طبقة مثقفة، تتضمن سياسيين ومثقفين ورجال أعمال، جعلها على احتكاك مباشر مع القضايا الوطنية والفكرية. وهكذا، كان تأثير الانتماء البرجوازي في وعي جاكلين المتشكل حديثاً، يأخذ اتجاهين:

- الأول: دفعها إلى التحرر من علاقات الزيف والكذب، نحو التصالح مع الذات.
- الثاني: التواصل مع محيط ثقافي، حرّضها على التفكير في حقوقها كامرأة.

انفتاح جاكلين على واقع جديد

لعب كمال عبر أفكاره، حول طبيعة لبنان ودوره الحضاري والثقافي، وانفتاحه على جيرانه العرب، ومعارضته لنهج السلطة القائمة في البلاد، دوراً مهماً في تشكّل الوعي

---

(١) رفيف صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية ١٩٧٥-١٩٩٥، دار الفارابي بيروت، ط١ ٢٠٠٣، ص٥٩و٦٠.

(٢) شكري غالي، أزمة الجنس في الرواية العربية، بيروت، دار الآداب، طبعة ١، ص ٢٥٩.

الجديد لدى جاكلين. لقد تفتّح وعيها على مسائل كانت تجهلها. كما أنها اكتشفت الانتماء الوطني الحقيقي من خلاله، تقول: «لقد دلّني كمال على الطريق... طريق الانتماء إلى نفسي، ومن ثم إلى وطني»[١].

أحبّت جاكلين كمالاً، وهو بدوره بادلها الحب، وجدت عنده الحنان والرجولة. وهذا ما كانت تفتقر إليه في علاقتها بزوجها. في المقابل الفراغ الفكري، الذي أحدثه، نوعاً ما، انتماؤها البرجوازي، الذي يركّز على مظهر المرأة، حوّل أفكار كمال إلى خلاص وملجأ.

كوّنت جاكلين، نسيجاً يتلاءم مع أفكارها الجديدة. استلهمت عناصره من كمال حين تبنّت أفكاره، «التي تدعو إلى ترسيخ التحالف بين اللبنانيين على ثوابت وطنية»[٢]، ورأت من خلاله، «أن طريقاً غير مباشر إلى ولادة وطن، من خلال الشعور الوطني المتجدد والمتجانس بين أبنائه»[٣].

دعمت خطه السياسي، وحققت انتماءها الوطني والعربي، بعد أن كانت تعاني أزمة انتماء، إثر عودتها المفاجئة إلى الوطن. من ناحيةٍ أخرى، العلاقة مع كمال لم تقتصر على الجانب الفكري والسياسي، بل تعدّت ذلك، إلى حوار روحي وجنسي، تقول: «أشعر أن أنوثتي قد اكتملت، وأصبحتُ امرأة حقيقية»[٤]. هكذا، يلعب الرجل دوراً إيجابياً (سنتوسع في هذه النقطة لاحقاً) في اكتشاف المرأة ذاتها، جسدياً وذهنياً وفكرياً «لقد أعطاني كمال كل شيء... لقد أعطاني فرديتي»[٥].

إضافةً إلى علاقة جاكلين مع كمال، فإن إبراهيم وليزا، الزوجان السعيدان في علاقتهما الزوجية، صارا ملجأً بالنسبة إلى جاكلين، تشعر معهما بالراحة، بعيداً عن التصنّع

---

(١) الحوار الأخرس، ص ١٠٩.

(٢) د. علي عبد المنعم شعيب، تاريخ لبنان من الاحتلال إلى الجلاء، دار الفارابي، ط١، ١٩٩٠، بيروت، ص ٢٣٤.

(٣) د.عبد المجيد زراقط، في بناء الرواية اللبنانية ١٩٧٢-١٩٩٢، منشورات الجامعة اللبنانية، ط١، ١٩٩٩، ص ٣٧٦.

(٤) الحوار الأخرس، ص ١٤٦.

(٥) م.ن.، ص ١٢٢.

والتمثيل، الذي كانت تمارسه مُكرهة في مجتمعها الأرستقراطي. تحاورهما وتناقشهما في قضايا كثيرة، أهمها قضية الإنسان أينما كان.

هكذا، بنت ليلى عسيران وعياً جديداً لبطلة روايتها، بالتدرّج في وسطٍ مديني، يتّسم بالطبيعة المعقّدة للعلاقات الاجتماعية. وأظهرتها «أنها ذات قادرة وذات فاعلة أيضاً»[١].

والسؤال هنا، هل لعبت المدينة -بيروت-، دوراً إيجابياً في بناء وعي تحرري لدى المرأة -جاكلين- في الرواية، أم العكس؟

للإجابة عن هذا السؤال، لا بدّ من إجراء مقارنة بين الشخصيات النسائية الأخرى الواردة في الرواية، وتحديداً شخصية نجلا، التي ضاعت في المجتمع المديني، ضاع وعيها، أدمنت الخمر والسهر وإهمال الأسرة. وإجراء المقارنة بين جاكلين ونجلا هدفها، إظهار كيفية انتماء كل منهما إلى المدينة، وكيفية التأثر والتأثير فيها، وصولاً إلى بناء وعي مكتسب من المجتمع المديني، أو إخفاق في بناء هذا الوعي.

ثمة الكثير من أوجه الشبه بين الشخصيتين. هما تتحدّران من عائلات ثرية، وطبقة اجتماعية برجوازية. كل واحدة منهما، ترتبط بزوج ينظر إليها على أنها دُمية جميلة لا أكثر. تعانيان حالة فراغ ووحشة. علاقة كلتيهما بكمال ونهايتها بالفشل.

في ظل هذه التشابهات بين حياة نجلا وحياة جاكلين، يبرز فرق أساسي يتصل بكيفية تعاطي كل منهما مع أجواء المدينة، بوصفها مكاناً يحتضنهما، سواء أحبتاه، أو نقمتا عليه. ولا بدّ من الإشارة إلى أن «شخصيات ليلى عسيران، ينقمون على المدينة في رواياتها: **لن نموت غداً** و**المدينة الفارغة** و**الحوار الأخرس**، ويظهر ضياع المثقفين فيها، وشعورهم بعدم الانتماء من جهة، وبين شراسة المجتمع اللبناني، المتمثل بالمدينة بيروت من جهة أخرى»[٢].

بلغت جاكلين مرحلة من الوعي بحقوقها كامرأة، ومثّلت المرأة «التي تفكر بما عليها من حق الفعل، وبما لها من قوة الإرادة»[٣]، وعرفت «أن الحرية هي أولًا الرغبة

---

(١) عبدالله الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٦، ط١، ص ٩٥.

(٢) رفيف صيداوي، النظرة الروائية للحرب: ١٩٧٥-١٩٩٥، مرجع سابق، ص ٦١.

(٣) الهام منصور، تحرير المرأة، دار اليمامة للطباعة والنشر، ١٩٩٦، ص ١٥٥.

في الانتصار على القهر، وعلى القوانين التي تعيقه وتبعث فيه القلق»[1]. لذلك لم تسمح للسلطة الذكورية أن تتحكّم فيها. سعت للحصول على حقوقها. بينما نجلا، استخدمت المدينة للتعبير عن هزيمتها أمام سلطة الرجل، فراحت تشرب الخمر، وتمضي أوقاتها في صالات القمار واللهو.

الفراغ المديني الذي ظهر في حياة كل من نجلا وجاكلين، ملأته جاكلين بالعودة إلى الذات، والتحرر من أية سلطة. أما نجلا فقد انتهت من فراغ الزوج، لتعيش فراغاً من نوع آخر، أبرز سماته الضياع، واللامعنى.

يمكن الاستنتاج، أن المرأة المتمثلة بشخصية جاكلين، استفادت من العلاقات المدينية المعقّدة، القائمة على المصالح، لنيل حريتها بطرائق مختلفة. وإذا كانت نجلا، قد حصلت على حقّها في الحياة بمعزل عن سلطة الرجل، الذي تمثّل بزوجها فؤاد، فإنّ ذلك حصل عبر تسوية رتبها كمال المعروف بحنكته وذكائه، من أجل تحقيق أهداف خاصة. ما يعني أنّ حرية نجلا كانت عابرة، نتيجة ظرف محدد، وليس نتيجة سياق شخصي، وهذا على نقيض ما حدث مع جاكلين، التي راكمت وعياً تحررياً، ساهمت عوامل عديدة في تشكّله. وعلى الرغم من أن كمالاً، لعب دوراً في بناء هذا الوعي، عبر علاقة الحبّ التي جمعته بجاكلين، فإن هذه العلاقة، وبقليل من التدقيق، يتبين أن خلفيتها مصلحية، علاقة آنية، وليس حباً صادقاً، بدليل أن نهاية هذه العلاقة كانت نهاية فاشلة.

الحب ببعده المديني

قد تكون ليلى عسيران، من الكاتبات اللواتي سعين إلى وضع الحب في سياق مثالي صعب التحقق، واعتمدت على فكرة «أن كبار المحبّين، هم هؤلاء الذين لم يصلوا إلى تحصيل موضوع الحب، سواء على هيئة زواج، أم على أية صورة أخرى»[2]. لكن المدينة بعلاقاتها التي تعتمد المصالح حتى على الصعيد النفسي، تُنزل الحب الذي يبقى بظاهره

---

(١) عبد الرزاق عيد، دراسات نقدية في الرواية والقصة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط١، ١٩٨٠، ص ٩٣.

(٢) عبد الرحمن بدوي، دراسات في الفلسفة الوجودية، بيروت، دار الثقافة، ط٣، ١٩٧٣، ص ١٦٦.

مثالياً، إلى مستوى الواقع وتعقيداته. جاكلين التي تجد في حبيبها الخلاص من حالة الوحشة والفراغ واللامعنى، تقول: «أنا لم أعد جثة، لقد ولدت لتوّي. لقد خلقني هو. شعرت به يختلط بوجودي وبكل نسمة... وخلجة من خلجاته... لقد أعطاني كمال كل شيء»[1].

كذلك كمال، وجد في جاكلين المرأة الخلاص، كشف نفسه أمامها، أخبرها بذلك السرّ الذي طالما عذبه وأرهق ماضيه. لقد باتت جاكلين «واحته وخلاصه ووحيه ومعناه»[2]. حدّثها طويلاً عن والده المتوفى، وكيف نبذه المجتمع وحقد عليه. إذاً، رغم المشاعر التي تبادلها الحبيبان، إلّا أنه، هناك، مصلحة نفسية كانت تستبطن هذه العلاقة، كمال كان يحتاج إلى أحد ما، يعيد إليه توازنه النفسي، عبر الإفصاح عن الماضي المتمثل بوالده، وجاكلين كانت بحاجة إلى من ينتشلها من لُجّة الفراغ ويرشدها إلى حريتها.

وحين حصل كل منهما على ما يريد من الآخر، انتهت العلاقة. جاكلين اكتشفت ذاتها، وابتعدت عن زوجها. وكذلك كمال، انصرف إلى تحقيق هدفه، المتمثل بالوصول إلى رئاسة مجلس الوزراء، ليعمل على ردّ الاعتبار لوالده، حيث استُدعي بعد تنظيمه حملة صحفية مع صديقه أنطوان إلى القصر الجمهوري، ليكلّف مهمة رئاسة مجلس الوزراء، فيقول: «أنا ولدت... وأنا الآن أعانق أبي»[3].

إن ما سبق من تحليل، لا يُقلل من شأن العلاقة التي جمعت كمال بجاكلين، بوصفها علاقة حبّ متبادلة، وإنما نضعها في سياق مَديني، لا تُقرأ فيه الأمور بمثاليتها، وإنّما بترجمتها العملية.

في مقابل ذلك، لم تُسفر علاقة نجلا بكمال، سوى عن مزيد من الضياع والتشتت.

---

(١) ليلى عسيران، الحوار الأخرس، ص ١٢٢.
(٢) غسان كنفاني، رواية الحوار الأخرس تكشف زيف المجتمع اللبناني، جريدة المحرر، ١٩٦٤.
(٣) ليلى عسيران، الحوار الأخرس، ص ١٤٣.

الذكورة المدينية

ثمة أنموذجان للذّكورة المدينية، يردان في سياق النص، رجل الأعمال الكبير فؤاد زوج نجلا، والدبلوماسي زوج جاكلين. هذان يمثّلان أنموذج الرجل الذي يقمع المرأة، بطريقة ناعمة، «كمثل من يذبح بالقطنة»[1]، يسلبها دورها ووجودها، يستخدمها لأجل أعماله وصفقاته. ونموذج آخر يمثله كمال، المحامي السياسي الوصولي.

كمال الرجل المديني الانتهازي، الذي تدفعه مصالحه لمساعدة نساء يبحثن عن حريتهن، وعمّا يسدّ فراغهن. و«يمثل أنموذج الرجل المستغل، الذي يتّخذ من المرأة سُلّماً لتحقيق رغباته، والوصول إلى سلطة اجتماعية يسعى لها»[2]. وتتعمّد الكاتبة عبر شخصية كمال، إلى «إظهار كيف أن المبادئ وحدها، غير كافية لإيصال المرء إلى مبتغاه السياسي في لبنان»[3].

قد يكون هذا الأنموذج من الذكورة، أقلّ سوءاً من ذلك المتسلط الديكتاتوري الأبوي، لكنه لا يضمن منح المرأة حريتها. فالمصالح التي اقتضت مساندة المرأة، قد تفرض في مرات قادمة سلبها حريتها.

---

(١) سلام الراسي، حكي قرايا وحكي سرايا، دار الفارابي، ط١، ١٩٧٦، بيروت، ص ٤٠.

(٢) إيمان القاضي، الرواية النسوية في بلاد الشام، دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ١٩٩٢، ص ٢٩٥.

(٣) جميلة حسين، من حديث مع ليلى عسيران، مرجع سابق، ١٩٩٨.

خُلاصة

يتضح أنه، عبر تحليل الشخصيات النسوية السابقة، وتبيان مساراتها الحياتية والمجتمعية والنفسية، أن نساء ليلى عسيران، اتخذن صوراً ونماذج متعددة، خلال عيشهن في مجتمع المدينة بتعقيداته. هناك المرأة المثالية، التي تمثلت بشخصية ليزا، التي أخذت من السرد حيزاً بسيطاً، في مؤشّرٍ واضحٍ على أن هذه الشخصية، مُساعدة أكثر منها فاعلة ومؤثرة. المرأة الثانية، التي تحصل على مساحة أوسع في السرد هي نجلا، تلك الشخصية التي شعرت بالحاجة إلى التحرر من سلطة الذكورة، لكنها فشلت بسبب ضعف إرادتها، وعدم استعدادها لتقديم تضحيات في سبيل ذلك، فبدت امرأة تمتلك زمام قرارها.

تبقى جاكلين وهي الشخصية التي وضعت فيها الكاتبة، رؤيتها إلى المرأة، والسياق الذي يجب أن تسلكه في مجتمع المدينة، للحصول على حقوقها، وتسعى إلى حريتها بعد أن كانت تعيش أحوال الكبت والصمت.

كذلك أظهرت ليلى عسيران بطلتها، على أنها سيدة مجتمع من الطراز الأول، برعت في إقامة العلاقات الاجتماعية، واطلعت على كواليس السياسة.. ووعت شرقيتها ولبنانيتها، بعد أن أخذها المجتمع الباريسي بكل مغرياته، وتذكرنا شخصية جاكلين بشخصية جيهان، بطلة رواية **خارج الحريم** لأمين الريحاني، التي «برعت في ميدان السياسة والفكر والمجتمع، والتي نشأت في أوروبا وما لبثت أن وعت شرقيتها فيما بعد..»[(١)].

امرأة ليلى عسيران، «هي المرأة اللبنانية التي اكتشفت أنها لعبة، وملّت من ممارسة دورها كلعبة..»[(٢)].

هي امرأة كما تبدّت في صورتها المدينية، ذكية، براغماتية وغير انفعالية. لقد تقصّدت

---

(١) أمين الريحاني، خارج الحريم، مطابع صادر وريحاني، لبنان، ١٩٦٧، ص٨٩.

(٢) جميلة حسين، من حديث مع ليلى عسيران حول رواياتها، ١٩٩٨.

الكاتبة أن تضع شخصيتين نسائيتين، هما نجلا وجاكلين في ظروف اجتماعية ونفسية متشابهة، لتظهر الفارق في السلوك بين الاثنتين. الأولى هزمتها المدينة، فيما الثانية استفادت من سيولة العلاقة في مجتمع المدينة، لتحصل على حريتها. ولعلّ هذا التكنيك في كتابة عسيران هدفه إبقاء الباب مفتوحاً على نماذج نسائية جديدة، يفرزها مجتمع المدينة المعقّد.

الفصل الرابع

دراسة رواية الرهينة للكاتبة إملي نصرالله

أ- الحضور الأدبي والثقافي والاجتماعي للكاتبة إملي نصرالله (١٩٣١-...)

ب- دراسة رواية الرهينة (١٩٧٤)

أ- إملي نصرالله (١٩٣١-....)

ولدت إملي نصرالله سنة ١٩٣١، في بلدة الكفير-قضاء حاصبيا- لبنان الجنوبي. هي «الابنة البكر، لعائلة مؤلفة من ستة أولاد. والدها السيد داوود أبي راشد من كوكبا، ووالدتها السيدة وطفى أبو نصر من الكفير، البلدة التي استقرت فيها العائلة بعد ولادة إملي بقليل.

عاشت إملي طفولتها، مثل غيرها من أطفال القرى، عملت في الحقول، وشاركت في جني المواسم، من قطاف الزيتون إلى حصاد القمح وسواهما، فأغنت هذه الحياة ذاكرتها»[1].

مع الحرف الأول، الذي تلقتته ابنة الست سنوات في مدرسة القرية، بدأت رحلة المعرفة لديها، ورحلة الغرام بالكتاب. شوقها إلى المعرفة سبق دخولها المدرسة. تصف إملي تلك المرحلة: «كان منزلنا مجاوراً لمدرسة القرية، التي تستقبل تلامذة الست سنوات وحسب، وكنت أهرب من المنزل وأنا في عمر الأربع سنوات، وأسترق السمع من نافذة الصف، وأحفظ الشعر والقصص... حفظتُ كثيراً من الأشعار، وأسمعتُها لوالدي، أثناء جلوسه على المصطبة، يشرب القهوة مع أصدقائه»[2]. لاحظ موهبة إملي الأدبية، «خالها الكاتب أيوب أبو نصر، وكان أحد زملاء الأديب جبران خليل جبران في الرابطة القلمية في نيويورك، وصاحب مقالات أدبية، نشرت في الصحيفة التي كانت تصدر عن الرابطة في حينه. فبعد عودته من بلاد الاغتراب، إثر مرض عصبي ألمّ به، كان مرشدها الأول وموجهها نحو القلم والأدب. كان يدعوها إلى وصف جبل الشيخ وغيره من الأشياء، الأمر الذي وسّع آفاق مخيلة الطفلة المبدعة»[3].

---

(١) موقع إملي نصرالله http://www.emilynasrallah.com/arabic/biography.html

(٢) تريز منصور، إملي نصرالله- قلم يرشح نضارة وجمراً، مجلة الجيش، العدد ٢٥٢، حزيران ٢٠٠٦، ص١٦.

(٣) موقع إملي نصرالله http://www.emilynasrallah.com/arabic/biography.html

انتقلت نصرالله بعد مدرسة القرية، إلى الكلية الوطنية في الشويفات، لمتابعة دراستها الثانوية. بعدها، التحقت بالجامعة الأميركية وتخرّجت سنة ١٩٥٨.

تزوجت «من الكيميائي فيليب نصرالله، من زحلة، لبنان سنة ١٩٥٧، وأنشأ عائلة»[١].

عملت نصرالله في بداياتها في حقلي التدريس والصحافة. «ناضلت من أجل حرّية المرأة، وذلك من خلال قلمها ومواقفها الإنسانية»[٢].

نالت روايتها الأولى **طيور أيلول** ١٩٦٢، فور صدورها، ثلاث جوائز أدبية، وهي الآن في طبعتها الثالثة عشرة. تلتها سبع روايات، وتسع مجموعات قصصية. كذلك خصّت الأطفال ببعض قصصها، وألفت كتاباً في سيرة النساء الرائدات من الشرق والغرب.

أصدرت إملي نصرالله روايتها الأولى، **طيور أيلول**، في الوقت الذي أصدرت ليلى بعلبكي رواية **الآلهة الممسوخة**، وهو كتابها الثاني بعد روايتها الأولى **أنا أحيا** ١٩٥٨.

«..وكان للصّبيتين الشابتين، بعلبكي ونصرالله، سابقة أدبية وتاريخية في الرواية اللبنانية، وهما اللتان جمعتهما الحقبة الزمنية ذاتها، وتأثّرتا بالمناخ الأدبي والاجتماعي ذاته، وعاشتا في المرحلة التاريخية نفسها»[٣]، إذ إنهما من مواليد الثلاثينيات، نصرالله ١٩٣١، وبعلبكي ١٩٣٤. وجاء تفتّحهما بعد الحرب العالمية الثانية، فكانتا تمثّلان صورة المرأة المثّقفة بعد الحرب العالمية الأولى. وكانت الكتابة عندهما علامة على وعي جديد، يدخل عالم المرأة الساكن، الهادئ والمُصان... وخروج على المألوف، وتحوّل من حياة القناعة والتسليم والغفلة، إلى قلق السؤال وقلق الوعي..»[٤].

تأثّرت نصرالله كما غيرها بـالآداب الغربية، وخصوصاً الأعمال الروائية منها، فجاءت الترجمات بمواضيع جديدة، ومفاهيم طارئة على مجتمعنا الشرقي، إذ أثّرت هذه

---

(١) موقع إملي نصرالله http://www.emilynasrallah.com/arabic/biography.html.

(٢) تريز منصور، إملي نصرالله- قلم يرشح نضارة وجمراً، مجلة الجيش، العدد ٢٥٢، حزيران ٢٠٠٦، ص ١٦.

(٣) ملاك كحيل، نماذج من حركية صورة المرأة في الرواية اللبنانية، رسالة ماجستير، الجامعة اللبنانية، ٢٠٠٣، ص٨٠.

(٤) عبدالله الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، دمشق، ١٩٩٢، ط١، ص ١٣٥.

الترجمات في نتاج المرأة الأدبي، وكانت بمثابة حافز لها، لتحاكي الغرب وما يترجمه العمل الأدبي - الرواية.

حملت نصرالله رياح التجديد في الرواية اللبنانية، وعرفت «أن الانفتاح على الواقع، هو الذي يجعل الرواية تتمتع بحرية الحركة والتعبير»[١]، ومواكبة المجتمع بكل فئاته، وإن «ركزت على انتقاد الحالة السيئة التي ترزح تحتها المرأة الشرقية، من عدم امتلاكها حريتها الطبيعية، فضلاً عن حريتها الاجتماعية..»[٢]، بعد أن كانت الرواية: «أقرب إلى أسطورة أو سرد بعيد عن الواقع، وبعد احتكاك الشرق بالغرب، وتفاعل الثقافات بعضها ببعض، نشأت رواية جديدة واقعية كمثيلتها الغربية.. أما المبادئ التي تبنتها الرواية اللبنانية، فقد أسهمت في تطوّرها، ولا سيما، أنها تتلاءم والبيئة اللبنانية ومتطلباتها»[٣].

تدور قصص وروايات نصرالله، حول معاناة المرأة الريفية، المحكومة بالقهر، المسيرة بالقدر، وتتناول الجذور العائلية، الحياة في القرية اللبنانية، الاغتراب والهجرة، نضال المرأة في سبيل المساواة والتحرر، وخصوصاً حرّية التعبير، ثم الحرب، وقد «عانتها مع عائلتها، حين احترق منزلها العائلي، مع مجموعة مخطوطات، إبّان الاجتياح الإسرائيلي لبيروت في العام ١٩٨٢»[٤].

اعتمدت نصرالله على خيالها «لتبتكر شخصيات، وتمنحها طبائع مميزة لتدوين أحداث، ظاهرها منطقي، وباطنها قدري..»[٥].

شاركت في مؤتمرات أدبية، وندوات في بلدان عدّة، بينها: «كندا، الولايات المتحدة الأميركية، ألمانيا، سويسرا، هولندا، الدانمارك، وبعض البلدان العربية. وأعطت الباحثة الأميركية د. ميريام كوك اهتماماً خاصاً لروايات نصرالله، خصوصاً في كتابها **الأصوات المختلفة للحرب: كتابة المرأة عن الحرب الأهلية في لبنان.**

---

(١) محمد شاهين، آفاق الرواية، البيئة والمؤثرات، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧، ص ٧.

(٢) محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية، النشأة والتحول، منشورات مكتبة التحرير، بغداد، ١٩٩١، ط٢، ص ٥٠.

(٣) محبة الحاج معتوق، أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، دار الفكر، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص ٣٣٨.

(٤) موقع أملي نصرالله http://www.emilynasrallah.com/arabic/biography.html

(٥) Guy de Maupassant: *Oeuvres posthumes*, Paris, Conard, 1930,t.2,p.99.

تُرجمت بعض روايات وقصص نصرالله إلى عدد من اللغات بينها: الإنكليزية، الألمانية، الهولندية، الدانماركية، الفنلندية والتايلاندية»[1].

مؤلفاتها

في الرواية

● **طيور أيلول** - ١٩٦٢، وهي واحدة من الروايات، التي اختارها اتحاد الكتّاب العرب، ضمن أفضل مئة رواية في تاريخ الأدب العربي. رواية تتناول قصّة الشباب وطموحه الأبعد من القرية، وتمثّل ثورة على التقاليد والأعـراف السائدة في حقبة الستينيات. وتمثّل أيضاً، الحياة في القرية اللبنانية، تتغلغل في ذهنية سكانها، وتجاوبهم البطيء حيناً، والسريع أحياناً، مع التطورات الحديثة التي تزحف عليهم من المدينة.

● **شجرة الدفلى** - ١٩٦٨، وفيها، تتناول الكاتبة مجتمع القرية بكل تناقضاته وتحوّلاته، وتتصدّى بطلة الرواية، ريا، لمجتمع الطغيان، وترفض المساومة على حريتها، وتدفع حياتها ثمناً لذلك.

● **الرهينة** - ١٩٧٤، تطرح الرواية علاقة الإنسان بمحيطه، وبقدره المحتوم. تسلّط الضوء على صورة المرأة في مجتمع، لا يزال يعتبرها قاصراً، ويستدعي الوصاية عليها، وتمضي الكاتبة في تصوير الواقع الإنساني.

● **تلك الذكريات** - ١٩٨٠، رواية، تركّز على ما تركته الحرب في النفوس، وما يواجه الإنسان بمصيره ووجوده.

● **الإقـلاع عكس الزمن** - ٢٠٠١، روايـة، تتناول الهجرة التي شملت الشبان والشيوخ، وأثرها في النفوس، والمعاناة التي ترافق كل من ترك أهله وبيئته.

● **الجمر الغافي** - ١٩٩٥، وفيها تنزع الكاتبة الأقنعة الداخلية والخارجية، عن وجه

---

(١) موقع أملي نصرالله //www.emilynasrallah.com/arabic/biography.html

حارة الجورة، القرية الجنوبية مع حكاياتها الكثيفة، لتكشف حقيقة ألزمن مع الذكريات الجارحة، وتذهب في استكشاف ظلام القهر، وعجز البراءة.

لها في القصة القصيرة:

- **روت لي الأيام، الينبوع، المرأة في ١٧ قصة، خبزنا اليومي، لحظات الرحيل، الليالي الغجرية، الطاحونة الضائعة، أوراق منسية، أسود وأبيض.**
- **قصص للأطفال: الباهرة، شادي الصغير، يوميات هرّ، جزيرة الوهم، على بساط الثلج، أندا الخوتا، أين تذهب أندا.**

في السيرة:

- **نساء رائدات من الشرق والغرب، ٦ أجزاء ٢٠٠١**، وفيه تسلّط الكاتبة الضوء، على ما مرّت به المرأة عبر العصور، من صراع مع نفسها ومع محيطها، في سبيل إنماء طاقاتها وتحقيق أحلامها.

هذه هي إملي نصرالله، التي ركزت في رواياتها على قضية المرأة ومعاناتها في المجتمع الريفي، وعلى القلق الذي انتابها على الصعيد النفسي والاجتماعي، وتظهر الكاتبة وعياً واضحاً لمشكلة المرأة الشرقية، المكبّلة بالقيود الاجتماعية، المغلولة بالأصفاد.

وتمكنت نصرالله من: «انتقاد الحالة السيئة، التي ما زالت ترزح تحتها المرأة، من عدم امتلاكها حريتها الطبيعية، فضلاً عن حريتها الاجتماعية»[1].

في هذا الفصل، وعلى ضوء متابعة صورة المرأة في الرواية النسائية اللبنانية، سندرس لإملي نصرالله، رواية الرهينة، وسيتم تسليط الضوء، على دور المرأة في الريف اللبناني.

---

(١) محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية، النشأة والتحول، منشورات مكتبة التحرير، بغداد، ط٢، ١٩٩١ ص ٥٠.

ب- دراسة رواية الرهينة[1]

الرهينة، رواية التمرّد المجهض

عرض الأحداث، وملامح الشخصيات

ابتدأت إملي نصرالله روايتها الرهينة، حيث انتهت ليلى بعلبكي في رواية أنا أحيا، بالهروب من الرجل. لكن رانية بطلة الرهينة، تعود راضخة، بما ينسجم مع واقعها الريفي وتقاليده، حيث الأعراف والتقاليد يصعب الخروج عنها والثورة عليها، كما في المدينة، كما حصل مع لينا فياض، في أنا أحيا، وندى خوري، في فتاة تافهة، وجاكلين ونجلا، في الحوار الأخرس، الروايات موضوع الدراسة[1].

رانية بطلة الرهينة ابنة لأبوين فقيرين، يعملان في أرزاق نمرود. ولحظة ولادتها وقف نمرود وأطلق عليها اسم رانية، واتفق مع أهلها بأن يزوّجوها له عندما تكبر.

تُنهي رانية دراستها الجامعية في بيروت، وتقرر أن ترمي مجموعة من الأوراق التي تروي سيرتها في يد صديقتها سهام، وتذهب بلا رجعة. المذكّرات تلك، كتبتها رانية لابنتها المُفترضة، لتقرأها في يومٍ من الأيام. تروي فيها سيرتها، من اليوم الذي ولدت في الريف المسيحي اللبناني، إلى اليوم الذي قررت فيه أن تعود أدراجها مهزومةً.

سهام الصحفية، تتولى مهمة سرد السيرة بلسانين. لسان حالها، الذي يروي علاقتها بـ رانية في المرحلة الجامعية، وعلاقة رانية بالجامعة والأصدقاء كما رأتها سهام. ولسان رانية

---

(١) إملي نصر الله، الرهينة، دار نوفل، ط ١، ١٩٧٤، بيروت.

الذي تحكي فيه مذكراتها مكتوبةً. مذكرات تكشف لسهام الجانب الآخر من حياة رانية، الشابة الغريبة الأطوار، التي قَدِمت من الريف لكي تدرس التاريخ.

على الرغم من حياة المدينة الصاخبة، وإغراء الجامعة والأصدقاء، آثرت رانية الانزواء والبقاء وحيدةً، تتفرّغ للقراءة والدراسة والتفكّر.

وبعد إصرار دائم من صديقيها، مروان وسهام، إلّا أنها لم تكن لتهتمّ بمظهرها الخارجي، ولم تغرّها نشاطات الأصدقاء وحفلاتهم. بقيت الفتاة ابنة الريف، طوال فترة إقامتها في بيروت، أسيرة قوة مطلقة في الذاكرة، تتحكّم في مصيرها، وترسم مستقبلها. السرّ الكبير المرتبط بالقرية وعلاقة رانية بها، هو ما تكشفه المذكّرات التي منحت فيها رانية سهام حرية التصرف فيها ونشرها.

تبدأ المذكّرات بالسرد، منذ لحظة ولادة رانية، عندما أطلق عليها البيك نمرود هذا الاسم، وقال لأبيها أن يربيها جيداً، كي تُصبح زوجته في المستقبل. وهذا ما سيكشف لاحقاً عن اتفاق سِرّي بين البيك نمرود والأب، على أن ينجب له الأخير زوجةً له، في مقابل أن يجعله نمرود شريكاً في أعماله، ويسجل أملاكاً باسمه. وهكذا، «يمنحها والداها الفقيران إلى سيدهما الإقطاعي. إذ كان أبوها مديناً للبيك بحياته ووجوده، واستخدم الأب فرصة وعده بابنته لتسديد ديونه. وكان والداها يدينان إلى نمرود البيك بكل شيء، وكانت هي النوع الوحيد من الدفع الذي يمكنهما تحمله»[1].

نمرود، رافق رانية طوال طفولتها، وهو، «عمو نمرود» الذي يزورها ويطمئن إليها، وهي تكبر يوماً بيوم، ويأخذها معه جولات في الحقول. مع مرور الزمن، ازداد تعلّق رانيه بنمرود الذي حلّ مكان الأب، وأصبحت حياتها مختزلة تدريجاً به، فكانت ممنوعة من الخروج إلّا معه. ونمرود بدوره أصبح الأيديولوجيا الوحيدة، والجدوى الأخيرة في حياة رانية.

روزينا، المرأة المجنونة في الرواية، التي تسكن وحيدة في كوخها القائم على أطراف

---

(١) بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية، مرجع سابق، ص ٨٧.

القرية. هي من أخبرت رانية بنيات نمرود تجاهها عندما تكبر. أحست رانية بالخديعة، لكنها لم تستطع أن تفعل شيئاً، لأنها أصبحت أسيرة نمرود ومُلكه. يمتلكها بموافقة أمها وأبيها.

حاول نمرود إقناع رانية بأنه السعادة المكتوبة لها، ودعمها في أن تذهب إلى بيروت، لتكمل دراستها في الجامعة، موقناً أنها مُستلبةٌ، وستعود إلى أحضانه مثلما ذهبت. في الجامعة، تتبدّى التربية الريفية لرانية، ويؤدّي سجنها طوال الأيام السابقة في منزلها، إلى الانعزال والابتعاد عن المجتمع. عبثاً يحاول مروان زميلها في الجامعة، استمالتها نحوه. يعبّر لها عن مشاعره في غير مناسبة، إلّا أنها كانت تختار الهرب دائماً، واللجوء إلى العبارات الفلسفية الغامضة.

تحافظ رانية على شكلها الفوضوي، وتهمل جانب الأنثى فيها. إلى أن تتخرج، وتحين ساعة العودة إلى القرية. أي إلى نمرود الذي كانت تؤمن أنه موجود في كل مكان، يراقب جميع تصرّفاتها. إلّا أن مروان يأخذها دون علمها إلى بيت خالته في الجبل، كي يقضيا هناك بعض الوقت قبل أن يفترقا. وهناك تطلق رانية العنان لنفسها لأول مرة، وتطلق مشاعرها تجاه مروان، وتتخلّص من سلطة نمرود وقيوده. تقع رانية في حب مروان، ويخططان معاً لحياة المستقبل. لكن في الليلة الثانية، تدخل رانية في هلوسات، فتتخيل أن نمرود يقرع باب الغرفة، وأنه عرف بهروبها مع مروان. توضّب أغراضها خائفةً، وتترك رسالة لمْروان، وتهرب صباحاً إلى بيروت.

تحسم رانية أمرها، تدرك أن سلطة نمرود التي تراكمت منذ طفولتها في شخصيتها وتفكيرها لن يكسرها شيء. فتحدّث نفسها: «كلامه أوامر، إرادته تخضعني، ويتكوّم في رأسي عجز الطفولة، فأنفّذ الأحكام صاغرة»[1]. وأن شبحه سيبقى يطاردها أينما ذهبت.

تقرر أن تحسم الصراع، دون أن نعلم لمصلحة من، لكنه بالتأكيد ليس لمصلحة حبّها لمروان، وللأحلام التي رسمتها معه. إذ إنها تهرب منه إلى بيروت. تجمع مذكراتها في مصنّف، تعطيه لسهام وتغادر من دون رجعة.

---

(١) الرهينة، مصدر سابق، ص١٠٥.

كل هذه الأحداث، التي «جرت بتناغم بطيء تحت رعاية سلطة القدر..»[1]، الذي يلعب دوراً مميزاً في كتابات نصرالله.

الريف وتمثّله في شخصية البطلة

نشأت رانية في ريف لبناني مسيحي محافظ، يُمكننا تخيل هذا الريف سنة ١٩٧٤، أي تاريخ صدور الرواية الثالثة لإملي نصرالله، **الرهينة**، حيثُ لا تستغني الكاتبة عن مناخات الريف وأجوائه، تصف «المصطبة، وهي السطيحة، حيث مجلس العائلة وسهراتها صيفاً»[2]، السطيحة، «هي النافذة إلى الخارج حيث التقاء الآخرين» [3]على «طراريح ومساند، للقيلولة، واللقاء، والتندر مع الجيران»[4].

تصفُ الطبيعة، تتأنى في وصفها، «ترى قلبها وداخلها، وتجعلنا نسحر بها»[5]. تتعايش معها في كل ذرّة من كيانها. «إنها متعبّدة في محرابها، تظهرها في شتّى صورها وفصولها»[6]، حيث نشأت إملي هناك ودرست مراحل تعليمها الأولى، قبل أن تنتقل إلى المدينة لتدخل الجامعة، وتظهر هنا، بعض من سيرة ذاتية تاريخياً واجتماعياً، بما يُشبه سيرة البطلة في الرواية، طارحة علينا سؤال النضج الفنّي للكاتبة في تلك المرحلة، من مسيرتها الروائية، التي تعتبر أحد أهم مظاهر هذا النضج، الذي «يقلص حجم تماهي الكاتب مع أبطاله، فإذا كانت تظهر مثل هذه التماهيات، فإنها غالباً مرهونة بتعبير الروائي عن تجربته في روايته الأولى، ثم ما يلبث أن يتجاوزها في روايته التالية»[7].

هذا الريف، هو اللحمة التي تجمع بين أناس القرية، وموجوداتها، وتأثيرها في حياة

---

(١) Claudine Gothot Mersch: *La Genese de Mme Bovary*, Jose Corti, Paris, 1966, p. 285

(٢) أنيس فريحة، حضارة في طريق الزوال، منشورات كلية العلوم والآداب، الجامعة الأميركية، ١٩٥٧، ص٤١.

(٣) ياغي عبد الرحمن، الجهود الروائية، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢.

(٤) لحد خاطر، العادات والتقاليد اللبنانية، ج٢، منشورات مكتب الدراسات العامة، ١٩٧٤. ص ٧٨.

(٥) وليم وكليفت بروكس، النقد الأدبي، ترجمة صبحي محي الدين وحسام الخطيب، ج٣، ص٦٥٦.

(٦) إيمان القاضي، الرواية النسوية في بلاد الشام، مرجع سابق، ص٢٩٣.

(٧) عبدالله أبو هيف، الجنس الحائر، أزمة الذات في الرواية العربية، رياض الريس، بيروت، ط١، ٢٠٠٣، ص ١١.

الإنسان وعاطفته وفكره وتصرفاته.. هو ريف ما قبل الحرب الأهلية، مكتفٍ بريفيته، ومنكفئ إلى العادات والتقاليد والأعراف، حيث «لا يوجد إنسان في القرية لا يشارك في التقاليد..»[1]، التي تبلورت في ريف المنطقة بشكل عام بعد نهاية حقبة الاستعمار. وإذا كان ريفاً مسيحياً كما أرادته إملي نصرالله، ولو أنها لم تُركز على سيميولوجيا الكنيسة، مع أنها أشارت إلى كاهن القرية، وعلاقة البطلة رانية به، أيضاً أشارت إلى الكتاب المقدس الذي أهداه نمرود إليها، كدلالة سوسيولوجية على البيئة والمكان الذي ستنبثق منه شخصية رانية، والأثر الذي سيتركه في مآلاته.

الريف المسيحي بطبيعة الحال، هو ريف أكثر انغلاقاً وأشد التصاقاً بالعادات الصارمة، التي تعطيه طابع الريف من جهة، وتحمي الاجتماع المسيحي من محيطه من جهةٍ أخرى.

المرأة في الرواية نمطية بالطبع، ومُستلبة الإرادة. امرأة تعمل في البيت وخارجه، تتزوج من يختاره لها أهلها، ونادراً ما تُكمل تعليمها، إذ لا حاجة إلى الشهادات في القرية، حيث إثبات الذات يتمثل بإرضاء الزوج وتربية الأولاد، فقط لا غير.

في الأدب الريفي، سيكون بالطبع العامل الاجتماعي هو الأساسي للشخصية، هو الروابط الأهلية ونواتها العائلة، فنعلم أنه لا يوجد نصّ إلّا ويستبطن «ظلالاً عائلية، تتفرّع من سطوره، مثلما تمتدّ إلى ما وراء المقروء فيها... فنحن ربيبو عائلات، وعلائلاتنا لا تفارقنا في وجداننا أو قيمنا أو أحلامنا...»[2].

تخضع العائلة في الريف لمنظومة من الأعراف والتقاليد، وهنا في النص سيظهر جلياً ارتباط رانية بالعائلة، لكن بقيود شديدة، وأكثر من المعتاد، بسبب اقتحام نمرود هذه العائلة وسيطرته على مصيرها.

لم ترسم إملي نصرالله نشأة رانية العائلية في الريف، باعتيادية المتخيل عن فتاة ريفية

---

(١) محمد الجوهري، علم الفولوكلور، دار المعارف، مصر، ط٢، القاهرة، ١٩٧٨، ص ٤٥.

(٢) إبراهيم محمود، زنبقة شهريار، جماليات السرد المحظور، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط١، ٢٠١٢، ص٧٩.

تخرج إلى الحقول، وتلهو مع أصدقائها، ومن ثم تتعلّم وتتزوّج، أو تكتسب حرفةً كسائر بنات القرية، «هذا المجتمع الذي كرّس السيادة للرجل، وجعله قدراً تسعى له المرأة، وهي تدرك في قرارة نفسها المكانة الأدنى التي ستحل فيه»[1].

مثّلت رانية منذ اللحظة الأولى، صورة الفتاة المنذورة إلى السلطة الذكورية، المختزلة برجلٍ اسمه نمرود، حجز عليها كما يحجز على أملاك الناس، بصفته إقطاعياً. وهكذا، «تولد الفتاة مرتهنة للماضي المرموز إليه بعتمة الرحم، وللرّجل الذي يجسّد تراث العصور»[2].

ما حدث، هو تواطؤ ما بين السلطة الرأسمالية لإقطاعيي القرية، التي يخشاها الجميع، والسلطة الذكورية الموجودة بطبيعة الحال في الريف، متمثلةً بكتلة ذكورية مزدوجة تُشكّل كماشةً لا فكاك منها، أي، نمرود والأب واهب رانية لنمرود. وفي الحقيقة إن الإشكالية الريفية، التي تتمثّل في رهن الأنثى منذ طفولتها إلى ابن عمها أو عريسها، الذي تختاره أمها بالتوافق مع أهله، هي إشكالية قديمة، وموجودة في بعض المجتمعات لغاية هذه اللحظة. لكن علينا أن نعرف أن ما حدث مع رانية، لم يكن في هذا السياق تماماً، ولو أنها نُذرت لابن عمها مثلاً منذ طفولتها لكانت المآلات مختلفة بشكل جذري.

نمرود الإقطاعي الجشع، الحاكم والراسم في القرية، المأزوم أيضاً بسبب سلطته، كأي رجل سياسة واقتصاد كبير، لا يثق بمن حوله، أن يكون المولود القادم من رحم الأم، طفلةً يتزوجها في المستقبل. ريفية الأب والأم، جعلت من هذه الفكرة شرفاً رفيعاً يتمنيان الوصول إليه، «فاعتبر (أي الأب) تلك الفرصة، بريق السعادة والحظ الذي لا يشرق في حياة الإنسان مرتين»[3]. وبذلك ضَمِن نمرود أن يتزوج امرأة فُصّلت على مقياسه، لا تجاريه طمعاً في أملاكه أو حباً بسلطته، بل يزرع فيها الحب كما يزرع محاصيله، ويقطفها في موسم الحصاد، فتأتي كما اعتنى بها وسقاها. تحبّه لأنه علّمها أن تحبه،

---

(١) منصور عيد، قضايا إنسانية في روايات إملي نصرالله، مرجع سابق، ص٣٧.

(٢) عفيف فرّاج، الحرية في أدب المرأة، مرجع سابق، ص٩٩.

(٣) الرهينة، مصدر سابق، ص١٢٨.

وتتزوّجه لأنه القدر الذي كُتب لها، الذكر الوحيد في حياتها، المعلم والأب والحبيب ولاحقاً الزوج. فتقول: «كان الكفّ القابضة على وجودي، وبين يديه كنت أتحول إلى دمية، تحرّكها أصابعه كيفما يحلو لها»(١).

الأهل الفقراء الريفيون، كانوا مدينين لنمرود، لأن والده «البيك»، هو من ربّى الأب اليتيم مع ابنه نمرود. كان الأهل بحاجة إلى نمرود، وبحاجة إلى خدماته، لدرجة شديدة الدرامية، بحيث قايضوا ابنتهم بالمادّة، المتمثلة في أن يكون الأب مُعتمداً من قبل نمرود في أشغاله. وصحيح أن المقايضات والصفقات هي سمة الإقطاع خصوصاً في الريف، حيث يكون هناك البيك الذي يتحكم في مصائر الناس، ويقدّم لهم خدمات بسيطة، في مقابل جهود مضنية. لكن الحكاية تبدو أقرب إلى الخيال الدرامي، بحيث ترتكز الدلالية في النص على نقطة في التاريخ قاسية جداً على الطبيعة البشرية، ومتطرّفة في المضمون، هي اللحظة «منذ أن ولد للإنسانية مخلوق جديد»(٢)، هي نفسها اللحظة التي تتمّ فيها الصفقة، ويسمي فيها نمرود رانية باسمها، أي اللحظة التي يختمها بختم الملكية.

المنحى الدرامي متقصّد في الرواية، ليخدم القصة الموجّهة، لأن «موضوع الدراما هو الأنا المدرك، وموضوع الملحمة هو الأنا التجريبي»(٣). سنرى أن رانية، هي الأنا الأبعد عن التجريب، والأقرب إلى الحقيقة المُعرّفة مسبقاً.

نمرود أخفى حقيقته عن رانية، هي لم تعلم أنه بيك القرية وكبير إقطاعييها، وذلك كان متقصداً، كي لا تنجرف رانية مع حب السلطة لا نمرود. سيبقى طوال طفولتها، رجلاً غامضاً يزورها كل يوم ليطمئن إليها، ويُحضر لها الهدايا، ويأخذها معه في رحلاته إلى الحقول لقطف الثمار.

---

(١) الرهينة، مصدر سابق، ص ١٢٠.

(٢) م.ن.، ص ٢٥.

(٣) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة د. محمد برادة، دار رؤية للتوزيع والنشر، القاهرة، ط١، ٢٠٠٩، ص ١٧.

الخطة كانت، أن تُعزل رانية في المنزل تماماً، وتُمنع من الخروج أو التحدّث مع الغرباء. فيخاطبها نمرود: «لا أريدك أن تلعبي مع هؤلاء الزعران»[1].

سهّلت البيئة الريفية غير البعيدة عن هذه الأعراف، للكاتبة هذه المهمة. هكذا يُصبح نمرود هو الأيديولوجيا والمعنى للحياة، في نظر رانية الطفلة، التي تبتهج عندما تراه قادماً من خلف شباك غرفتها «عمو نمرود». نمرود لم يكن الذكر فقط في حياة رانية، بل كان الشخصية الوحيدة التي تعني كل شيء، غير الأكل والنوم والمدرسة، بالطبع مع غياب شخصية الأب وذوبانها حين يحضر نمرود.

علاقة رانية بالمنزل والأهـل ونمرود والقرية بقيت مستقرة وهادئة، بوصفها الموجودات الوحيدة في حياتها، والمستكينة إليها، باعتبارها كل شيء وعلى وعيها الطفولي أن يتناغم معها. وأي دخيل على هذه المكوّنات، كان مرفوضاً من قبل نمرود، ويجب أن تبتعد عنه، كـ هاني صديقها في المدرسة، الذي كانت تحب أن تلعب معه، وتتبادل وإياه نظرات الإعجاب الطفولية. أيضاً الخوري أبونا إلياس، لم يكن نمرود يحبه، لكنه كان مرغماً على تقبّله بسبب رمزية الكنيسة في الريف. فيقول: «المصيبة في رضوخنا، وتسليمنا بالأمر الواقع، وفي تقديسنا الأعراف والتقاليد، وعبادتنا آلهة التاريخ، وتغنّينا بالماضي وقيمه وتراثه المجيد».[2]

التمرّد والهروب

الحادثة التي تُحدث منعطفاً في إدراك رانية محيطها، هي وفاة أختها المولودة حديثاً، وسماعها أقاويل في القرية، أن نمرود هو من قتلها. ومن حيث السياق الروائي لهذه الحادثة، يظهر أنها تؤسّس لمرحلة جديدة تتغير فيها فكرة نمرود المكونة في ذهن رانية. إلّا أنها غير مبررة بالحجّة وغير محسومة. إذ لا يُعرف إن كان نمرود بالفعل قد قتل الطفلة الصغيرة، ولا يُعرف أيضاً الكثير عن شخصية نمرود. أي، هل هو بالسوء الذي يدفعه لقتل

---

(١) الرهينة، مصدر سابق، ص ٨٦.

(٢) جوزف شهوان، المنحى الوجودي في القصة اللبنانية المعاصرة، لا دار، ط١، بيروت، ١٩٨٢. ص٢٢٤.

طفلة؟ وما هي دوافعه؟ مع إصرار الأم أنها مشيئة الله، إلّا أن ثورةً اشتعلت في داخل رانية ابنة التاسعة، وكرهت نمرود بسبب الخيالات التي بدأت تتركب في ذهنها، عن نمرود الشرّير الذي قتل أختها وهل من الممكن أن يقتلها.

توقفت زيارات نمرود إلى منزل رانية فترة من الزمن، ما ساعدها على تكثيف صورة سلبية عنه، بعد أن كان، «الجلد الذي يلفّ عظامها، ويجمع كيانها، ويمدها بالنور وأنفاس الحياة»[١].

التمرّد عند بطلة الرواية، جاء من مكان السؤال والحاجة إلى المعرفة، بعد أن بدأت تشعر بغرابة الظروف المحيطة بها، فتقول: «هل نمرود هو السبب؟ أم أنها مشيئة الله؟ والله يحبنا، فلماذا يحرق قلوبنا ويسلبنا تلك الحياة الحلوة؟»[٢]. حينها تقرر رانية، أن تلجأ من دون علم أحد إلى كوخ روزينا، المرأة المجنونة بنظر أهل القرية جميعهم، والتي تسكن بمفردها.

شكّلت روزينا في وعي رانية، شجرة المعرفة المحظورة: «وظل كوخها من المحرّمات على تحركاتها»[٣]. هي الشجرة التي ستحيلها إلى فهم كل شيء، بالرمزية والتشفير في حكاياتها الغامضة، «فاقتربت الفأس من أصل الشجرة»[٤]. ومع روزينا اقترب الفهم من رانية، فتقول: «حتى تلك اللحظة كانت حياتي هادئة، وأسئلتي ساذجة. وكنت أقبل الأمور على علّاتها، والكلمات، كما تُفرّغ في سمعي. ولكن، بعد زيارتي روزينا، شعرت بأنه من حقي الفهم والوعي والمحاسبة»[٥]، وقد شكلت شخصية روزينا «علامة فارقة، بما تمثله من واقعية في المجتمع الذي نعيش فيه، وهذا ما يميز الرواية الواقعية..»[٦].

أليس هذا، ما يمكن أن نسمّيه وعي الحاجة إلى المعرفة، والإجابة عن سؤال الذات الثقيل على ابنة الخامسة عشرة...؟، بحيث «لم تفهم اسمها حين خرج من بين شفتي

---

(١) الرهينة، ص ٦٨.
(٢) م.ن.، ص ٤٥.
(٣) م.ن.، ص ١٢١.
(٤) م.ن.، ص ١٢٣.
(٥) م.ن.، ص ١٢٥.
(٦) M.le Breton: *L'Homme et l'oeuvre*,Paris,Colin, 1905, p.110

غريب»(١). والصرخة الأولى جاءت في وجه الأم: «إلى متى سأظل خاضعة لإرادتكم؟ لإرادته؟ إلى متى؟... من حقّي أن أعرف هويتي»(٢)؟

عندما أخبرت الأم ابنتها بحقيقة نمرود، وبأنّه خطيبها وسيصبح زوجها. قصدت إملي نصرالله أن ترسم لحظة ذات بديهية ريفية عند الأم، وشديدة الانفعال والدهشة عند الابنة. فتبادر الأم بالقول: «كل فتاة تتمنّى أن تكون في وضعك. بنات القرية يغبطنك. والأهالي يحسدوننا على هذه النعمة... لقد ولدت يا ابنتي في ليلة القدر»(٣).

وهنا، يتبدّى أنموذج الأم الريفية المتخلّفة، التي لا تعي بديهيات حقوق الأنثى، بل تذهب إلى النقيض الذكوري، بأن تنصح ابنتها بالتعقل والتبصّر، والقبول بنمرود دون إثارة المشاكل. الأمّ في المكان الذي تدفع ابنتها نحو الارتباط برجل طاعن في السن، بسبب عهد قديم قطعتة. هي أنموذج التفكير الما قبل المديني، الخاضع للعادات والأعراف على حساب الأخلاق والقيم الإنسانية.

الصدمة النفسية التي تلقتها فتاة في ريعان شبابها، عندما تكتشف أن الرجل الذي كانت تناديه بـ «عمو»، أصبح في لحظةٍ واحدة حبيباً وزوجاً، وهذه صدمة مُضاعفة في النص، لأنّ الحقيقة في ذاتها تُعيد تعريف رانية لنفسها من جديد، فما حدث كان أقسى من «إعداد البنت للزواج والخدمة في البيت، بدلاً من إعدادها للعمل المنتج في المجتمع، وبثّ صفات الأنوثة الخاطئة في نفسها منذ صغرها، من حيث الطاعة والهدوء والاستكانة»(٤). بل هو استلاب كامل ومركب اقتصادياً واجتماعياً. ولن تكون رانية تلك الفتاة العادية التي ستكبر وتراهق وتحبّ وتتزوّج، بل هي الفتاة التي صنعها نمرود كي تُصبح زوجته.

من البديهي أن تتجلى تلك الصدمة مواجهة مع نمرود، فتخاطبه: «لم تحسب حساباً لإرادتي، اخترتني حين كنت شتلة صغيرة. غرستني في حديقتك كي ترضي أنانيتك،

---

(١) الرهينة، ص ٣٤.
(٢) م.ن.، ص ١٢٥.
(٣) م.ن.، ص ١٢٩.
(٤) نوال السعداوي، المرأة والصراع النفسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١ ١٩٧٧. ص٦٦.

ورحت تسيج حولي، وتكثّف السياج، متجاوزاً نزعتي إلى التحرر والانطلاق والاختيار». وهنا تظهر مشروعية رانية، وحقّها في الحياة الحرّة أمام نمرود، الذي واجه الأمر محاولاً أن يبرهن أن ما فعله كان صواباً وعاطفياً، فيجيبها: «لأكثر من ذلك اخترتك: ملكة على قلبي، تاجاً فوق رأسي». وتنتهي الجلسة التي تصفها رانية بأنها كانت «منعطفاً مهماً في حياتي»[1] بطلب نمرود الاستبدادي «كفّي عن الجدال».

أي أن الأمر محسوم، ولا مجال للجدال والنقاش فيه، والهروب سيكون الطريق الوحيد للفكاك من هذا المصير البائس. إلّا أن الوتيرة الدرامية غير المنتظمة في نص إملي نصرالله، لا تدفع البطلة نحو الرحيل بصفة المتمردة أو الهاربة من السجن، مع أن لحظة درامية كهذه تبدو سهلة الحدوث أمام اللحظة التي تبدأ بها الرواية. وعلى الرغم من أنها سألت «كيف أهرب؟ وأين سبيل الخلاص؟»[2]. لكن ما يفاجئ القارئ، أن نمرود وبشكل غير منسجم مع سياق شخصيته، يقترح على رانية أن تذهب وتكمل دراستها في بيروت، وهذا حدث غير متوقّع في الرواية لأنه سيُشكل لها فرصةً للهرب.

الصراع بين الريف والمدينة، والحرية التي لا تتحقق

رانية الفتاة الريفية المُصادرة خياراتها منذ الطفولة، تمثّل أنموذج الأنثى التي تُحرم من أبسط حقوقها في مجتمع ذكوري متخلّف. «وبطلة الرهينة مسكونة بزمنين، منقسمة إلى ذاتين»[3]. إذ إن الشخصية تمرّ بمرحلتين مُتمايزتين زمنياً وحدثياً.

المرحلة الأولى: مرحلة الطفولة، انصياع ورضوخ للواقع المفروض الفطروي. متمثلاً ببيت ريفي مسيحي مُحافظ، وشخصية سلطوية تُضاف إلى الصيغة التقليدية للأسرة، تتمثل بنمرود، الذي يُشكّل منفذ رانية الوحيد إلى المعرفة، إضافة إلى الوعي القادم من تعاليم الكنيسة.

---

(١) الرهينة، ص ١٤٨.

(٢) م.ن.، ص ١٢٩.

(٣) عفيف فرّاج، الحرية في أدب المرأة، مرجع سابق، ص ٩٦.

تؤخذ رانيا كُلياً بنمرود، لأنه يُشكل المُراكمة الحسية، والمعرفية الوحيدة في سنيها الأولى، وترتبط به نفسياً بطريقة تمنعها من الانفلات منه مستقبلاً، إذ يصبح الأمر خارجاً عن سيطرتها، ويتولّد نمرود آخر في داخلها، فتقول: «أرادني أن أنمو تابعة له، خاضعة لمشيئته، مُقولبة في قالب تعاليمه، وأرادني أن أصبح غريبة، غريبة»[1]. هذه السطوة الذكورية المطلقة، تبقى في إطار الأبوية. إلى أن تنكشف المعاهدة المُبرمة بين الأهل ونمرود، فتدخل الشابة في صدمة لا تستطيع استدراكها معرفيّاً، وتجد منفذاً للهرب إلى المدينة، كي تتخلّص من الموقف في لحظتة، وليس من أجل أن تتمرّد وتغير القدر. فتعبر بطريقة ساذجة بأنّ «الفرصة الجديدة، زورق الخلاص، يبعدني لمدّة عن الصراع الداخلي، في البيت، وصراعنا نحن الاثنين، بين خطّي الرفض والقبول»[2].

المرحلة الثانية: المرحلة الجامعية في بيروت. في هذه المرحلة تتكّشف أزمات رانية النفسية، التي تراكمت في القرية، فيكون الانتقال إلى المدينة الصدمة الأولى مع الذات، والسؤال المصيري عن التخلّص من الماضي، والانطلاق نحو مستقبل يتيح مجالاً أوسع للحرية والتفرّد وتحقيق الذات. لكن رانية تكشف عن شخصية مُستلبة. تُبدي اندفاعاً فكرياً نحو حريتها وتفرّدها، لكنها في الواقع لا تستطيع التخلّص من نمرود وسطوته، ولا حتى من ريفيتها التي تعيق تواصلها مع المدينة.

الانتقال من الريف إلى المدينة بالنسبة إلى بطلة الرواية، كان عبوراً مكانياً فقط. «صارت تعيش نموذجين من الحياة، حياة في المدينة، وأخرى تستمر مع الذكريات، ومع تمسّك الأعماق بالماضي. فتتحوّل المدينة إلى إطار مكمّل لإطار القرية. تعمل رانية من خلال ذلك، على تحدّي نفسها القديمة، غير أنها تفشل»[3]. فتبقى أسيرة نمرود والذاكرة من جهة، والعادات والتقاليد الريفية من جهةٍ أخرى.

حياة المدينة والجامعة المزدحمة والسريعة، دفعتها إلى الانكفاء على نفسها، تماماً كما كانت في بيت القرية، إذ استبدل نمرود، الشخص الذي كان يزورها كل يوم، بنمرود

---

(١) الرهينة، ص ٣٩.

(٢) م.ن.، ص ١٥٠.

(٣) منصور عيد، قضايا إنسانية في روايات إملي نصرالله، مرجع سابق، ص ٦٧.

الشبح الذي يسيطر على خيالاتها ويتحكم في مصيرها. وهذا مُتوقع نسبة إلى رؤية إملي نصرالله، أن تكون النتيجة على هذا الشكل. فكيف لرانية المنذورة منذ لحظة ولادتها لنمرود، والتي عاشت كل سنيها في بيت مغلق، لا تعلم ما يدور خارجه، أن تنخرط في حياة المدينة والأصدقاء والجامعة؟

ستبدي انعزالية رانية، «امتداداً لذلك الصفاء الروحي، الذي طبعته القرية في نفسها»[١]. وتنكفئ الفتاة إلى القراءة والمطالعة. وعلى الرغم من شغفها بالفلسفة، إلّا أنها تختار أن تدرس التاريخ، كما طلب وأراد نمرود.

أمّا الأفكار الفلسفية التي أدمنتها، فأصبحت ملجأً للهرب من الماضي، فتقول: «إن الكتب تساعدني على استعادة حريتي»[٢]. أيضاً تدوير الأشياء بما يناسب هواجسها ومخاوفها، بعبارات فلسفية مزخرفة تجيب بها عن أسئلة أصدقائها المتكررة.

فالحرية والاستقلالية التي تمنحها المدينة للقادم إليها من الريف، ستبدو مخيفة لشخصية البطلة، وتمثّل النقيض تماماً من حياتها السابقة. وبوجود نمرود الذي أرسلها لتدرس على حسابه، ستتعثر الحياة كثيراً، وتفشل جميع محاولات أصدقائها في جذبها إلى نشاطاتهم في الجامعة. إذ تبقى الفتاة ذات اللباس والشكل الريفي، غير المكترثة لشكلها أو لأنوثتها، غريبة الأطوار، تتحدّث فقط عما يخصّ الدراسة وأفكارها الفلسفية، التي تستقيها من الكتب، وترفض أن تنصاع لمشاعر تجذبها نحو مروان الذي وقع في حبها، وصرّح لها به مرة.

بين الريف والمدينة، يبدو التحوّل الوحيد الذي يطرأ على الشخصية، تحوّلا نظرياً وفكرياً، إذ تتخلّص رانية من علاقتها بالكنيسة، وتغوص في الأفكار المجردة والبعيدة عن واقعها، «من موقع ذهني وتأمّلي، يطغى عليه التجريد والتعميم»[٣]. لكن على الجانب الآخر، نرى أن رانية خرجت من الريف، إلّا أن الريف لم يخرج منها.» فهو المكان الذي

---

(١) منصور عيد، قضايا إنسانية في روايات إملي نصرالله، مرجع سابق. ص ٣٣.

(٢) الرهينة، ص١٥١.

(٣) عفيف فراج، الحرية في أدب المرأة، مرجع سابق، ٩٧.

يُحيي الموجودات وانبعاثها كما هي، لتظهر مدلولها النفسي..»[١]، وتجسّد حاملاً كل تلك الذاكرة الغريزية المتمثلة بنمرود.

وبالتالي، تذهب الفتاة إلى الاستسلام والانهزام، «خائبة مثل كرة قذفتها لبطة عابث، واستسلمت لقدر مطلق ومحسوم»[٢]، قدر أشبه «بربّان غلبته العاصفة، يطلق شرارة استغاثة ولا من مجيب»[٣]، قدر تسعى له، رضخت له و«سلمت للقدر المحتوم المكتوب»[٤]، حيث «تنفصل مشكلة استلاب حرية المرأة عن أصولها الواقعية، وتأخذ حجماً ميتافيزيقياً مهولاً، يشمخ فوق الزمان وإرادة الإنسان، فترتهن الحرية للقدر، ويفقد الفعل الإنساني جدواه، ويتقزّم الإنسان، وتتعملق الآلهة»[٥].

أما التجربة القصيرة مع مروان، فكانت صراعاً بين مشاعرها التي بدأت تتبلور تجاهه في قرية عمته، وبين نمرود الذي ما زال مسيطراً على تفكيرها وهواجسها. هذا الصراع يبلور مناجاة الشخصية نفسها، وهذه المناجاة الداخلية تسمى بالحوار الداخلي، وهو، نقل الأفكار الشخصية ومشاعرها الداخلية، وليس لكلامها المنطوق.

والانزياح كان قوياً وإشكالياً، بشكل مشابه للحظة التعرّف إلى حقيقة نمرود، فتقول: «من أنا، من أكون، إلى متى أمضي في حياة لم أخطط لها، وفي مسيرة لم أخترها، لم تكن لي حرية الاختيار لدى دخولي القفص، فلأحاول أن أخرج منه على الأقل، كمن في غيبوبة طويلة، ولم أحسب حساب اليقظة»[٦].

وأصبح الصراع بين الرغبة والقدر، بين الحبّ الحقيقي والنصيب، وهذا التعبير

---

(١) Charles Calut: *Essais sur Flaubert*, A.G.Nizet, 1973, p.160

(٢) إملي نصرالله، طيور أيلول، دار نوفل، بيروت ١٩٧٩، ط٤، ص ٢١٦.

(٣) عفيف فراج، الحرية في أدب المرأة، مرجع سابق، ص ٦٧.

(٤) جوزف شهوان، المنحى الوجودي في القصة اللبنانية المعاصرة، لا دار، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص ٢٢٤.

(٥) م.ن.، ص٩٧.

(٦) الرهينة، مصدر سابق، ص ١٥٩.

الصامت في» الحوار الداخلي كالشعر الوجداني، الـذي يعبر عن خوالج النفس وأحاسيسها..»[١].

لقد ظلت «رانية ترفض نمروداً رفضاً انفعالياً، ثم تعود إلى قبوله في أعماقها، «وظلت تنوس لسنوات بين الانجذاب إلى قوته، وعالمه المغري، وقصره الفريد وحبه لها، وبين رفضها مصيراً لم تشارك في صنعه»[٢]. فتركت لنفسها العنان لأيام قليلة كي تذهب مع مروان في أحلام الحب، وخططت معه لمستقبلهما وحياتهما القادمة.

تحاول الكاتبة هنا، عبر مناجاة رانية وتذكرها، أن «تكشف من خلال وعي الشخصية عن الكيان النفسي لها..»[٣]، وتوحي أن طاقة الحب استطاعت أن تتغلّب على الموروث الريفي، والذاكرة المُهيمنة على رانية. حين يشجعها مروان على تجاوز نمرود والتصالح مع ذاتها. لكنها تخفق حين يتربّص بها شبح نمرود، ليطل من خلال هلوسات لا تستطيع الشخصية فصلها عن الواقع. شبح نمرود يطاردها إلى القرية النائية ويطرق عليها الباب. «فيعود حلم اليقظة ليجسّد خوفها من نمرود وعظم سطوته عليها. جاء طيفه ليدقّ باب غرفتها في منزل مروان، وليذكّرها بوجوده وبقدرته أن يطالها أياً كانت. وأنبأها حلمها أنها لن تقوى على الفرار منه»[٤].

وما زالت تعتقد أنه يراقبها ويعرف كل شيءٍ عنها، وأن مصيرها مرهون به يحرّكها كما يشاء. وهكذا ينتصرُ نمرود القدر المحتوم على مروان الحب الصادق، بانهزام رانية أمام نفسها، وانتصار التقليد والعُرف على الحرية الفردية والمدنية. و«الشيء الوحيد الذي لم تقدر أن تتخلص منه هو تحرر الأعماق من جذور الماضي. وهكذا لم يعش الحب أكثر من ساعات»[٥]. فالكاتبة ركّزت على موضوع القدر الذي يسوقنا كما يعتقد المجتمع الريفي،

---

(١) Antoine Tohme: *La Nouvelle et le Sym\$bolique d'un recueil de nouvelles arabes*, 1981, p. 147.

(٢) إيمان القاضي، الرواية النسوية في بلاد الشام، مرجع سابق، ص ١١٠.

(٣) روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة وتحقيق محمود الربيعي، دار المعارف، ط١، ١٩٧٣، ص ٤٠.

(٤) إيمان القاضي، الرواية النسوية في بلاد الشام، مرجع سابق ص ٣٤

(٥) منصور عيد، قضايا إنسانية في روايات إملي نصر الله. مرجع سابق، ص ١٥١.

وتظهر لنا الأحداث في الرواية أن تجربة الحبّ مع مروان جاءت في سياق القدر، فلو لم يأت في اللحظة الأخيرة ليأخذها إلى الجبل بطريقة تشبه الخطف، لكانت ستعود إلى القرية راضخةً لمخطط نمرود بشكل حرفي. «لأن العصفور التعيس، نسيَ لطول ما عاش في القفص، نسيَ كيف يستخدم حريته ويطير»[(١)].

إذاً، الانحراف عن القدر المرسوم الذي أحدثه مروان، كان أيضاً خارجاً عن إرادة رانية، التي بدت كمن سُلب إرادته منذ الطفولة، ولم تستطع أن تكوّن إرادة جديدة. فيبدو مروان الذكر ليس ببعيد عن نمرود الذكر في التحكم في مصيرها، حتى لو أحبّته في النهاية بعد رفض طويل، لكنها عادت للسّطوة الأولى في النهاية. «معزوفة الحرية المقهورة، كانت غنائية وحزينة، منذ أن بدأت الكاتبة عزفها في رواية طيور أيلول. معزوفة لا يتخللها أبداً النفس البطولي المكافح»[(٢)].

هكذا «تبدو الحرية مستحيلة وبعيدة المنال، وتتجلّى بوضوح ملكية الرجل للمرأة، وتبعيتها له بالفطرة والتربية»[(٣)]، ويبدو الاستسلام أمامها هو الخيار الوحيد. «وتصبح هويتها كإنسان غير موجودة»[(٤)].

أرادت الكاتبة أن تعرض قضية الحرية بشكلها السلبي، أي أن تعرض معاناة المرأة وانهزامها بسبب سطوة الذكر المطلقة، بدلاً من أن تعرض كفاح المرأة ونضالها لنيل حريتها. فالبطلة لا تبدي تجريباً كثيراً في سبيل الخلاص، بل «إن استحضار القدر بحجم خارق، تنتقل الكاتبة من تجسيم الحرية المقهورة إلى تجسيم الحرية المستحيلة، ومحاولات التحدّي والرفض والخروج عن طاعة الرجل، ما كانت سوى درجات جديدة تقودها إليه»[(٥)].

والذي يجعل الحرية مستحيلة هو، «فصلها عن نقيضها الجدلي الماثل في الضرورات

---

(١) الرهينة، مصدر سابق، ص ٢١٠.

(٢) عفيف فراج، الحرية في أدب المرأة، مرجع سابق، ص ٩٧.

(٣) دولينا لويز، المرأة العربية والعصر، ترجمة يوسف شوكت، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٨٠، ص ١٢.

(٤) سمير عبده، المرأة العربية بين التخلف والتحرر، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط١، ١٩٨٠، ص ٧٩.

(٥) الرهينة، ص١٢١.

المادية المحيطة، التي تمنع تفتّحها.. وهي ضرورات يؤدّي غيابها عن الوعي إلى تسليم الحرية (رهينة) لعدوها الغيبي»[١]. وإنّ الانكفاء عن المبادرة والتجريب في الرواية يبدو أنه قادمٌ من مكانين في ذهن الكاتبة.

المكان الأول: مصدره ديني إلهي مسيحي، مؤوّلٌ من مصدرين، مصدر يقول إن القدر لا يمكن تغييره، والمكتوب من عند الله لا جدوى من مقارعته، بحيث «لا تسقط شعرةٌ من رؤوسكم إلّا بإذن أبيكم الذي في السماوات»[٢]، والآخر أن الله رقيب يرى كل تصرفاتنا وأفعالنا، ويعلم بها أيضاً بشكل مسبق، لأنه هو من خطّها.

أما المكان الثاني، فهو، تأثّر الشخصية بالريف بما يمثله من جذور النشأة الأولى، وحيث ذكرى الطفولة والحنين إلى الجذور المتعانقة تحت تربة المكان الأول، وهنا، تبقى «صور القرية عالقة في مؤخرة الدماغ»[٣]، فتقول رانية: «إنني طبيعية، ابنة الحقول والكروم، والطبيعة لا تترك فرصاً كثيرة للعبث»[٤]. فرانية كانت رهينة عالمين: عالم الرجل وعالم الطبيعة»، هي رهينة الأرض، ورهينة ذاتها الحميمة في مسارح قريتها»[٥]، «فالذكريات كانت تتكوّم أثقالاً من التعاسة تحمل ثقلها وتسير في طرقات المدينة، غريبة في هيكل أشباح..»[٦]، و«هذا السقوط في القلق والضياع والحنين إلى القرية، هو سمة نفسية مميزة للإنسان عند إملي نصرالله..»[٧]، وهذا «الفشل والسقوط يمثّلان أثر الوجودية في روايات إملي نصرالله» [٨].

ورانية التي لم تتجاوز هذه المنظومة، كما «إملي نصرالله ذاتها، التي قدّمت للريف

---

(١) الرهينة، ص ٩٨.

(٢) إنجيل لوقا، من آية ٢١، ص ٦٩، الكتاب المقدس.

(٣) أنيس فريحة، القرية اللبنانية حضارة في طريق الزوال، دار النهار للنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٠، ص٥.

(٤) الرهينة، ص ٣٣.

(٥) منصور عيد، قضايا إنسانية في روايات إملي نصرالله، مرجع سابق، ص ١٥٥.

(٦) الرهينة، مصدر سابق، ص ١١١.

(٧) منصور عيد، قضايا إنسانية في روايات إملي نصرالله، مرجع سابق، ص ١٢٣.

(٨) جوزف شهوان، المنحى الوجودي في القصة اللبنانية المعاصرة، لا دار، ط١، بيروت، ١٩٨٢ ص٦٧.

صورة واضحة المعالم لمختلف جوانبها ومختلف أنماط العيش فيها»[١]. وهكذا لم تستطع رانية الفصل بين حبّها للرّيف كنوستالجيا، وبين الثورة المُنجزة على هذا الريف في العصر الحديث. «وإذ بالقدر، هو، اليد التي تحرّك الشخصيات، كأنهم دمى، تحرّكهم يده من وراء الستار... ويردّ الباحثون هذه الظاهرة عند إملي نصرالله إلى تربيتها الريفية في القرية، حيث الأغلبية من الناس تعتقد اعتقاداً راسخاً بالتسليم لمشيئة عُليا تسير أمورهم»[٢].

الله في المكان الأول، هو نمرود، الذي حدد ورسم كل شيء، وإليه آل المطاف، بسبب خضوع رانية واستسلامها. وإذا أردنا هنا، أن نقارن بين رانية وشهرزاد، فإن الاثنتين كانتا نكرتين في المضمون أمام الذكر - شهريار، إلّا أن الفرق يكمن، في وصول شهرزاد إلى مبتغاها في خطتها، حيث «أنها أسمعته بما هو راغب في سماعه، أي ما يريد أن يسمعه، ولكنها أيضاً، كانت تروي ذاتها، بمعنى ما، بوجوده، وتريد تحقيق هدف من خلاله، فهو أولها وآخرها»[٣]. وهذا، ما لم تفعله رانية، عندما أبدت عجزاً كاملاً عن البحث عن حلول أخرى لمشكلتها مع نمرود.

أما المكان الثاني، هو، الالتباس في الانتقال إلى المدينة، والاستسلام أيضاً أمام علاقات المدينة وحياتها المختلفة عن الريف، وصعوبة العيش فيها، إذا ما حصل تغيير جذري في الشخصية.

«إن رؤيا إملي القدرية، هي دون شك، وليدة اليأس من حرية تُنال بالكفاح الإنساني، ولا شكّ أن اليأس من جدوى هذا الكفاح، يفسّر النماذج اللابطولية الضامرة في أدبها الروائي. فحين تتعملق الآلهة يتقزم البشر»[٤].

وبهذا يكون السياق العام لبطلة رواية الرهينة، ينتمي إلى «الموجة النسوية الأولى، وهي إحدى تجليات الحداثة التنويرية بمُثلها العقلانية التي تجسّد الذكورية، وقد طمست

---

(١) خالدة سعيد، في البدء كان المثنى، دار الساقي، بيروت، ط١، ٢٠٠٩، ص ٢١٠.

(٢) منصور عيد، قضايا إنسانية في روايات إملي نصرالله، مرجع سابق، ص ١٠٩.

(٣) إبراهيم محمود، زنبقة شهريار، جماليات السرد المحظور، مرجع سابق، ص١٧

(٤) عفيف فراج، الحرية في أدب المرأة - مرجع سابق، ص ٩٨.

خصوصيات المرأة. أمّا الموجة الثانية، أي النسوية الجديدة، نسوية ما بعد الحداثة، فأبرز ما يمثلها هو نقد النموذج العقلاني الذكوري للإنسان، ورفض المعاصرة بأسرها»(١).

والنموذج الثاني، هو النموذج الأكثر إشكالية، الذي يسبر عمق أزمات المرأة في الواقع العربي، على عكس إملي التي تميل إلى الهدوء، وعدم إثارة قضايا اجتماعية جدلية في نصوصها. «فمع إملي نصرالله، يسود الهدوء الاجتماعي في رواياتها، مع تفعيل لما هو ع'طفي ووجداني في لعبة الرومانسية الساردة»(٢).

أمّا نهاية رانية روائياً في شبابها، من دون أن نعلم مصيرها، فله تأويلان:

الأول: يتمثل بميل معظم الكاتبات إلى متابعة المرأة، منذ الطفولة مروراً بالشباب، وصولاً إلى النضج، ثم التوقف عند مكان معين. «فاللافت في الأمر، هو، أن الروايات تنتهي، والنساء في ذروة حيويتهن، وقبل أن يصلن إلى منتصف العمر. فكأن السرد النسوي، لا يريد الاعتراف بشيخوخة المرأة، فيتوقّف عند لحظة لم تزل فيها المرأة مركزاً جاذباً الرجل»(٣).

والتأويل الثاني: هو، الالتفاف على هزائم البطلة، التي تبدأ في لحظة الولادة وتستمر، بحيث تترك الكاتبة مجالاً لخيارات أخرى، لا تعلمها إلّا رانية، مع العلم أن السياق لا يوحي بذلك، إلّا أنها عادت إلى نمرود، لكن من دون التصريح بذلك للتخفيف من قساوته.

وفي نهاية المطاف، تصرّ إملي نصرالله، على عدم قتل المرأة، رغماً عن الخسارة والانهزام الذي أصابها. فانتصار الواقع على الحبّ، لا يعني موت الحبّ في المرأة، ولا يعني انتهاء العاطفة. لكن الكاتبة تظهر «أن الصراع ضد القدر هو نوع من العبث، وتظهر انهيار الثورة في أعماق بطلتها، تلك الثورة التي أذكاها الحب، ينتهي وجودها بثلاث

---

(١) عبدالله إبراهيم، السرد النسوي، الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية والجسد، مرجع سابق، ص ١٤.
(٢) إبراهيم محمود، زنبقة شهريار، السرد المحظور، مرجع سابق ص ١٧.
(٣) م.ن.، ص٢٥٨.

كلمات»(١): «لأني أحبّك رحلت»(٢). «فالحبّ لم يمت في أعماقها، ولكن عجز عن الانتصار على الواقع، لأن الواقع لا يزال هو نفسه، مستمراً في حياة البطلة الضائعة. فالمرأة لم تزل تعاني، وكأن مشكلتها تتعدّى قدرتها على التحرر، بل تتعدّى الظروف، التي مهما تهيأت لن تتحرر»(٣).

لأن القدر «موجود في كل حركة من حركات الشخصية، وكل حركة مرهونة له»(٤). القدر بالمرصاد، هو: «قدر متمثّل بالمجتمع والطبيعة، يحرّك الأحداث ويقرر المصير.

و«يردّ الباحثون هذه الظاهرة عند إملي نصرالله، إلى تربيتها الريفية في القرية، «فالحياة في القرية تكوّن أحداثاً مستمدة من البيئة التي تتحرك فيها الرواية وتظهر الصراع القائم في نفوس الشخصيات..»(٥)، تكون حيث الأغلبية من الناس تعتقد اعتقاداً راسخاً بالتسليم لمشيئة عُليا تدبّر أمورهم....وهنا تكون الكلمة الفصل للقدر»(٦) ونمرود «قدرها الذي لا مهرب منه»(٧).

حضور المرأة في الرواية

رانية النمرودية

نمرود رجل إقطاعي كبير، يعيش في ريف مسيحي محافظ، هو بيك القرية وزعيمها، يمثّل السلطة العليا في مجتمع صغير تقليدي. شخصيته في النص غير واضحة المعالم على المستوى الروائي، إذ نتعرف إليه من خلال رانية، ومن خلال بعض الانفعالات التي يُبديها،

---

(١) منصور عيد، قضايا إنسانية في روايات إملي نصرالله، مرجع سابق، ص ١٥١.

(٢) إملي نصرالله، الرهينة، مصدر سابق، ص ١٩٧.

(٣) منصور عيد، قضايا إنسانية في روايات إملي نصرالله. مرجع سابق، ص ١٥١.

(٤) محمد حسين هيكل، زينب، مرجع سابق، ص ٢٨٨.

(٥) علي نجيب عطوي، تطور القصة اللبنانية بعد الحرب العالمية الثانية، دار الآفاق، ط١، بيروت، ١٩٨٢، ص ٢٥٩.

(٦) منصور عيد، قضايا إنسانية في روايات إملي نصرالله، مرجع سابق، ص ١٠٩ و١١٠.

(٧) إيمان القاضي، الرواية النسوية في بلاد الشام، مرجع سابق، ص ١١٠.

وقد يكون ذلك متقصَداً من قبل إملي نصرالله، لما يُساق من دلالات الألوهية في الشخصية التي تتحكّم في مصير البطلة بشكل هوسي.

«القدر لا يبقى متوارياً في خلفية الأحداث، وإنما يتمظهر على شكل رجل كلّي البطش اسمه «نمرود»، وهذا يغني رمز القوة الغيبية بمدلول تاريخي» هكذا القَدَرية التي ظهرت في نمرود، جعلت منه رجلاً كلّي القدرة، وتتكثّف فيه كل الذكورة التي تقمع الأنثى، وتقيد حريتها، لا بل الذكورة المطلقة التي لا تستطيع أن تفعل الأنثى حيالها شيئاً. ويصير أي نضال في سبيل الحرية، هو نضالاً عديم الجدوى، وغير ذي قيمة. «فالرجل هو قدر المرأة، والقوة التي سفحت حريتها على مرّ الزمن، والتي لم تكتف بقمعها من الخارج فحسب، وإنّما زرعت فيها مكمن القمع الذاتي، بشكل محرّمات وكوابت»[1].

نمرود الرجل الإقطاعي، المتحكّم في مصير عائلة رانية منذ ولادتها، «يدبّر أمورهم ويدير منزلهم. الوالد يضعف أمامه، والأم تمضي صامتة مستسلمة تنفذ أوامر الرجلين»[2]. هو رجل مهووس بالسلطة، وككل مستبدٍّ يخاف من محيطه ولا يثق بأحد. تتركّب شخصيتة السلطوية مع هَوَس جنسي، وشذوذ في الطبيعة البشرية، إذ إن السلطة تدفعه نحو خيار شديد التطرف، بأن يقتني طفلةً منذ ولادتها كي تصبح زوجته.

وفي المقلب الآخر، يستقل الشذوذ السلوكي عن السلطة، عندما يتواضع نمرود أمام رانية، ويصبح أباً موازياً لأبيها، ثم يؤسس لعلاقة طفلة مع رجل مُسِن. مع أنه من غير المعروف، إن كان نمرود دخل في هذه العلاقة، أو أن نظرته إلى الطفلة منذ ولادتها إلى اللحظة التي أعلن لها عن مخططاته، هي نفسها.

لكن أقله، تظهر رانية، أنها كانت في الطور الأول من العلاقة مع نمرود من دون أي شك في نياته، إلى أن اكتشفت الحقيقة. لكن طبعاً بعد فوات الأوان، فهي لم تهرب منه، رغم أن طريق الهرب كان مفتوحاً على مصراعيه، هي اختارت العودة وليس الهرب؛ لأن

---

(١) عفيف فراج، الحرية في أدب المرأة، مرجع سابق، ص ٩٩.

(٢) الرهينة، مصدر سابق، ص ٣٧.

نمرود أصبح في داخلها، «تعيش على حسابه، ومنه وله، تحاول التمرّد، وتشتهي أن تهرب منه بقدر ما تشتهي ضمّها إليه، ويعتصر جسدها بقبضتيه القويتين»[1].

هكذا، نرى نمرود في مستويين دلاليين في النص: «مستوى تاريخي هو الرجل، وعلى المستوى الميتافيزيقي هو القدر»[2].

الرجل الذي يقمع حرية المرأة بصفته ذكورياً وتقليدياً، والقدر الذي يُحتّم هذا القمع بصيغة خلاصية. فالارتباط الدلالي بالرحم الأولى، والصرخة الأولى للطفلة، ومن فوقها من يرسم مصيرها. أي تمرّد على هذه الصيغة، لا يتجاوز أن يكون اعتزالاً يُرتدّ عنه سريعاً إلى الصواب. «فالشرود الصوفي عند رانية بطلة الرهينة هو الوجه الآخر للحرية المستحيلة»[3].

نمرود، الذكر - الإلهي، هو أنموذج قديم، لطالما أنتجه الخيال الإنساني، للمطابقة بين الذكورة والألوهية، «فتبادل المفهومان المنفعة، في أن كلاً منهما دَعَم الآخر وعزّزه ومنحه الشرعية، ففكرة الألوهية إنتاج ذكوري، صمّم طبقاً للمعايير الثقافية الخاصة بالذكورة، وسرعان ما تداخل المفهومان، حينما بدأت الألوهية بصوغ مفهوم الذكورة على أنه الأنموذج الأكمل للكائن البشري»[4]. ولكن دوافع نمرود التي تظهر في السياق، هي الظاهر فقط، إلّا أن الدوافع الأصلية هي نظام السلطة الأبوية، «فالنظام الأبوي نبع من سيطرة الرجل على عمل المرأة، والاستحواذ عليه والاستئثار به، فلم يكن عملاً مستقلاً بذاته، بما يؤدي إلى امتلاك القدرة على تغيير علاقتها بالرجل، فظلت تابعة له»[5].

لا نعرف في نهاية الرواية، إن عادت رانية إلى القرية، التي تحملها عواطفها بما تمثله من بكارة وبراءة؛ لكن إعطاءها مذكراتها لصديقتها سهام، والتصريح بحرية التصرف فيها لنشرها، يدلّ على أن البطلة ستعود إلى مكان شديد العزلة والانغلاق، بحيث لا يسمع بها

---

(١) الرهينة، مصدر سابق، ص ١٠.
(٢) م.ن.، ص ١٠٠.
(٣) عفيف فراج، الحرية في أدب المرأة، مرجع سابق. ص ١٠٠.
(٤) عبدالله إبراهيم، السرد النسوي، مرجع سابق، ص٦١.
(٥) م.ن.، ص٦٣.

أحد، ولن تعاني مشكلة ما بسبب نشر قصّتها. أو أن تكون «النهاية حالة نفسية تطرح مع الحل قضية مستمرة، أو تعيدنا إلى عقدة الأشخاص وصراعاتهم ومعاناتهم، أو توقعنا في عقدة إنسانية أشمل وأعمّ من عقد الأفراد»[١].

لكن ما نعرفه جيداً، أن الحبّ في الرواية، «عجز عن الانتصار على الواقع، لأنّ الواقع لا يزال هو نفسه مستمراً في حياة البطلة الضائعة، فالمرأة لم تزل تعاني، وكأن مشكلتها تتعدّى قدرتها على التحرر، بل تتعدّى الظروف مهما تهيأت لها لكي تتحرر..»[٢].

الأسلوب، واللغة

بما أن «الأسلوب هو الكاتب، فيه شخصيته وروح عصره، يدلّ عليه جمالياً ونفسياً ومعنوياً وتحليلياً..»[٣]، فالسرد يبدأ في الرواية من نقطة في الماضي، يرتكز عليها ليعود إليها أخيراً بشكلٍ رمزي. وهو يتنوّع أسلوبياً بين المذكرات الشخصية (أحد أشكال أسلبة السرد نصف الأدبية حسب باختين) والروي الكلاسيكي (سرد مباشر). حيث تقسم الرواية أسلوبياً إلى مذكرات رانية بصيغة المتكلم، وهو «حوار داخلي تناجي فيه الشخصية نفسها، وتأخذ شكل المتكلم والمستمع معاً، ولا يفوتنا ما للحوار الداخلي من أثرٍ كبيرٍ في نفس القارئ، لما فيه من كشف عن أغوار النفس البشرية، حيث «تقنية المونولوج تستبطن البطلة، التي قامت بنفسها بمهمة السرد، الجزء الأكبر منه، وكَشَفَ المونولوج أدقّ خلجات رانية النفسية، وما يستعر في أعماقها، وجاء الحلم ليكشف ما ترسّب في لاوعيها، وما يحاول وعيها تجاهله»[٤]. وهنا بإمكاننا اعتبار «الحوارات منارة للأحداث، حيث تُسلَّط الأضواء عليها، وترفع الحجاب عن عواطف الشخصية وأحاسيسها المختلفة، وشعورها الباطني تجاه الحوادث والشخصيات الأخرى»[٥].

---

(١) منصور عيد، قضايا إنسانية في روايات إملي نصر الله. مرجع سابق، ص ٦٥.

(٢) م.ن.، ص ١٥١.

(٣) نقولا سعادة، قضايا أدبية، دار مارون عبود، بيروت، ط١، ١٩٨٤، ص٤٥.

(٤) إيمان القاضي، الرواية النسوية في بلاد الشام، مرجع سابق، ص ٣٣٩ و٣٤٠.

(٥) محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة ط٧، بيروت، ١٩٧٩، ص ١١٨.

يتميز الحوار في رواية نصرالله، «بتدفّق عباراته، واصطباغها بلون الانفعال، ويتّسم بطوله وبترابط أفكاره.

إذ ذاك، «تظهر المناجاة، حين تجد الشخصية نفسها في وضع دقيق وحرج، على شكل حوار داخلي، لتظهر «أهمية الحدث وصعوبته في آن، ويدلُّ على قلق الشخصية وحيرتها..»[١].

هذا الحوار الذي استعملته الكاتبة في معظم رواياتها، هو للكشف عن أغوار النفس البشرية. والمناجاة لمسناها في مذكرات رانية التي كتبتها لابنة مفترضة، ومن ثم سلمتها إلى سهام. واستدراك سهام المذكرات بصيغة الغائب، وتفسيرها أحداث حياتهم في الجامعة على ضوء المذكرات. «الصيغتان تبلوران الشخصية من الداخل والخارج.. وهي توظّف عدّة شخصيات ثانوية، لبلورة الشخصية الواحدة بلورة دائرية، ينصبّ فيها الضوء على الشخصية الرئيسة من زوايا مختلفة»[٢]، وهذا التنوع في الأسلوب ليس «أكثر من سعي لتأكيد الذات إلى معايشة وهم... متغلغل في النسيج الحي لكينونة الكاتبة»[٣].

والسيرة على هيئة المذكّرات، أسندت الهدف الروائي للنّص المتمثّل بمركزية الشخصية وتأزمها، «فالشكل السيَري يحوّل النزوع إلى التوحد المباشر مع الحياة، إلى كينونة، لأن السيرة لا تكتسب معناها (مبررها) إلّا من خلال علاقتها بعلائم من المثل العليا وبتجاوزها، عالم لا يتوافر على حقيقته إلّا بقدر ما يعيش داخل الفرد، العنصر السيَري عبر تجربة معيشة»[٤].

---

(١) Francis Jacques: *dialogues*.P.u.F.Paris. 1979.p.152

(٢) عفيف فراج، الحرية في أدب المرأة، مرجع سابق، ص ١٠١.

(٣) إبراهيم محمود، زنبقة شهريار، جماليات السرد المحظور، مرجع سابق، ص٨٩.

(٤) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة د. محمد برادة، دار رؤية للتوزيع والنشر، ط١، ٢٠٠٩، القاهرة. ص ١٩.

خلاصة

إن قضية المرأة هي الأساس في هذه الرواية، والحالات النفسية التي مرّت بها رانية، هي التي تحدّثنا عن حقيقة المرأة المعانية، التي يتحكّم فيها القدر. وروايات نصرالله، تتمحور حول موضوعة حرية المرأة في صراعها الجدلي مع نقيضها القهر، «لكن الصراع ينتهي دائماً بافتراس القهر الحرية، لأنه الأشرس، ولأن بطلة نصرالله رقيقة، والشراسة أبعد ما تكون عن طباعها»[1].

أن هزيمة رانية في رواية الرهينة لإملي نصرالله، لا تغير من حقيقة أن المرأة وحقوقها هي محور نصوص الكاتبة اللبنانية الكبيرة. هي أرادت أن تحكي لنا واقعاً بائساً، وتعتبر «إن من حق أية امرأة أن تسرد تاريخها المديد، باعتباره تاريخ قهر الآخر لها وفيها»[2]. حتى لو لم تمتلك أدوات معالجته. وتقدم أنموذجاً قاسياً لاحتكار المرأة ومصادرة حقوقها، خصوصاً في الريف اللبناني والعربي في ذلك الوقت من الزمان، حيث اضطهاد المرأة يظهر على شكل أعراف وقيم يفتخر بها الناس.

«إن المرأة ترفض العادات والتقاليد، فتتمرّد عليها، لكن تمرّدها فردي لا يصدر عن موقف فكري واضح متماسك. لذا يكون قصير الأجل، منكسراً، وينتهي بنكوص المرأة وعودتها إلى الصفوف التي خرجت منها، لتوقظها بسلبية واستسلام ورضى، لكنه الرضى المشوب بالقلق، لأن جذوة التمرّد والوعي وإن خبت في نفسها، فإن لها آثاراً تظل تحفر في النفس وتؤلمها، لتجعلها لا تطمئن الاطمئنان الأعمى لحياتها السلبية الراضخة، وفي الوقت نفسه، لا تدفعها إلى الرفض وإعلان العصيان عليها لتغييرها»[3].

---

(١) عفيف فراج، الحرية في أدب المرأة، مرجع سابق، ص ٦٦ و٦٧.

(٢) م.ن.، ص ٩٥.

(٣) إيمان القاضي، الرواية النسوية في بلاد الشام، مرجع سابق، ص١١٦.

وهكذا تنتهي إملي نصرالله في الرهينة إلى انتحار الحرية؛ لأنّ الكاتبة قليلة الجرأة، محافظة وهادئة في ثورتها وفي أسلوبها في التعبير، وبعيدة عن الثورة الفردية المتمرّدة، التي كانت لليلى بعلبكي ومنى جبور، ولذلك كان نضج رانية الإنساني ثمرة لم يحن قطافها بعد، والسلطة المطلقة في روايات نصرالله هي للتقاليد والقهر والقدر.

نتائج الباب الثاني

- أنا أحيا/ ليلى بعلبكي
- فتاة تافهة/ منى جبّور
- الحوار الأخرس/ ليلى عسيران
- الرهينة/ إملي نصرالله

تبدو المرحلة التي سبقت نشوب الحرب الأهلية اللبنانية، في ما يخصّ الرواية النسوية اللبنانية، عبر ما جرى استعراضه من أعمال روائية في الدراسة، أقرب إلى محاولات التمرد، التي غالباً ما تبوء بالفشل، نتيجة السطوة الأيديولوجية الذكورية. وعلى الرغم من أن مجتمع ما قبل الحرب، عاش حقبة ازدهار اقتصادي وثقافي، فإنّ الوعي النسوي الباحث عن التحرر، بقي أسيرَ التجارب الذاتية، ولم يتأسّس بصفته سياقاً عاماً.

فالمدقق في مسار الشخصيات النسائية التي مرّت، يُلاحظ أن تجربة التمرد وصلت إلى الفشل، وإنْ بدرجات متفاوتة. وإذا كانت الكاتبات: **ليلى بعلبكي ومنى جبور وليلى عسيران**، قد استعرضن التجارب النسوية الفاشلة في المدينة، فإن الكاتبة **إملي نصرالله**، اختارت الريف مكاناً مسرحاً لإجهاض تجربة الوعي النسوي.

ولعلّ فشل التجربة، يتعلق ههنا بالدرجة الأولى، بالعلاقة المختلّة مع الرجل، باستثناء شخصية جاكلين في رواية **الحوار الأخرس** لليلى عسيران، فإنّ معظم الشخصيات النسائية سليبة الصورة الذكورية وخاضعة لها.

بقيت العلاقة بين الرجل والمرأة موسومة بالتبعية، يبقى الأمر تحت سطوة المجتمع التقليدي، من دون أن يتمكّن من الانتقال إلى الحداثة، التي تعني فتح العلاقات على الشراكة، وتغيير أنماطها المغلقة. هذه التبعية تُظهر أن قِيَم الذكورة التي حكمت مجتمع ما قبل الحرب الأهلية اللبنانية، كانت قوية رغم المحاولات التي أبدتها النساء في ذلك الوقت، للتّحرر والتعبير عن الذات.

ترفض بطلة ليلى بعلبكي في **أنا أحيا** صورتها، التي «رسمها لها المجتمع الذكوري وكرّسها، «على قاعدة حرية الاختيار، والإرادة الفردية، وتحمّل المسؤولية. لكن مشروعها القائم على إسقاط الفروقات النوعية كمعيار قيمة، وعلى النظر إلى المرأة كإنسان فرد،

مالك إرادته وحريته، يفشل...كذلك تبقى بطلة منى جبّور فتاة تافهة، وحيدة في محاربتها سلطة الرجل.

التقليدية، لم تتبدّ فقط في شكل العلاقات المنسوجة في متون الروايات السابقة، وإنّما في المسارات الحياتية للشخصيات النسوية. لينا فياض، الشخصية التي أرادتها الكاتبة ليلى بعلبكي خارج المألوف، بحثت عن حريتها وتمرّدت على سلطة البيت والجامعة والشارع، وحين وصلت إلى الرجل، وهو بهاء، عادت لتكون أنثى تقليدية مثل سواها من النساء اللواتي يعشن في مجتمعها. خضعت لينا رغم وعيها التحرري، لسلطة رجل يحمل ذهنية ذكورية، ذهنية لا ترضى لها، أن تفكّر وتلبس وتخرج وتجلس في المقاهي، كما جاء في الرواية، «أتظنين نفسك رجلاً لتخرجي ليلاً، وتجلسين في المقهى..»[1].

عاشت لينا فياض تجربة مهمّة، في مسارها الرافض لسلطة الذكورة، معلنة التمرد على مختلف مواقع الذكورة في المجتمع من: أب، رئيس شركة، أستاذ جامعي، وحزبي؛ لكنها سرعان ما تركت العمل والجامعة، واستغنت عن أفكارها التحررية التي دفعت ثمنها في التجربة والتمرّد. ذهبت، لأن تصبح فتاة تستيقظ صباحاً من أجل رجل، وتفعل كل شيء لأنه موجود في حياتها. وعندما فشلت علاقتها به، وجدت نفسها عند نقطة الصفر. لم تنجح في جامعتها، ولا في عملها، ولا حتى في علاقتها ببهاء. فجاء تمرّدها لأجل التمرد، افتعلته الكاتبة لتحمّل البطلة أفكاراً فضفاضة عليها، ويؤكّد الناقد اللبناني، الدكتور عبد المجيد زراقط على ذلك بقوله: «إن تمرّدها بدا مزاجياً، لا تنشئه العلاقات الداخلية للعناصر الروائية، وإنما يفتعله الراوي المسكون بفهم غير متعمق للأفكار الوجودية»[2].

وهذا أيضاً ما انتهت إليه ندى خوري، بطلة منى جبّور في رواية **فتاة تافهة**، كما لينا فياض في **أنا أحيا**، مصطدمة بجدار الواقع، الذي يحمل عادات وتقاليد المجتمع البطريركي، ما أدّى إلى إخفاق كلتيهما.

---

(١) ليلى بعلبكي، أنا أحيا، مصدر سابق، ص ٨٣.

(٢) عبد المجيد زراقط، في بناء الرواية اللبنانية، مرجع سابق، ص٦٨.

لذا، لم ينجح تطوّر الوعي في القضاء على معاناة النفس الأنثوية في رواية جبّور، التي وجّهت أصابع الاتهام إلى السلطة الذكورية المتخلفة، التي ترى الأنثى دمية يُزين بها قصره.

وإذا كانت جاكلين بطلة رواية **الحوار الأخرس**، للكاتبة ليلى عسيران تتقاطع في نزعتها التحررية مع لينا فياض، فإنها تتفارق معها في إدراكها طبيعة العلاقة مع الرجل، فهي عند جاكلين جزء من منظومة تمرّدها وليس قمعها.

وهنا، لا بدّ من الانتباه، أن جاكلين تعتبر الشخصية الوحيدة التي تعاطت مع مجتمع المدينة بأبعاده الثقافية والاجتماعية والفكرية، لتستفيد من كل ذلك، ولكي تجد ذاتها كأنثى مستقلة. أما نجلا الشخصية الثانية في رواية **الحوار الأخرس**، فتتلازم مصيرياً مع رانية بطلة رواية **الرهينة** لإملي نصرالله. نجلا المرأة الخاضعة لسلطة الذكورة، تلتقي رانية الفتاة المشبّعة بثقافة الريف وقيمه.

يُلاحظ ههنا، أن المواجهة معدومة عند بطلة إملي نصرالله؛ فبدلاً من أن تتسلّح رانية بشهادتها العلمية، التي ستكوّن لها وعياً يجعلها تختار شريك حبّها مروان، وستقودها الشهادة حتماً، إلى العمل والاستقلال، نراها تنكفئ مخذولة، وتتخلّى عن كل شيء.

نرى أن إملي نصرالله، لم تُحسن قيادة الصراع بين المرأة والمجتمع، فأعلنت استسلام بطلتها، رغم الفرص التي أُتيحت لها، لنيل الاستقلال. وبقيت المرأة في **الرهينة**، ضمن الحدود الضيقة للتغيير، وبقي الرفض عندها نزعة خجولة، والقدر لعب لعبته، في إبقائها رهينة قدرها المرسوم، وإبقائها أنثى يمثلها جسد، بدلاً من أنثى يمثلها عقل.

هكذا، تظهر في الروايات الأربع موضوع الباب الثاني من الدراسة، هزائم متعددة، مُني بها الوعي النسوي الباحث عن التحرر، ثلاث في المدينة، لينا فياض بطلة رواية **أنا أحيا**، ندى بطلة **فتاة تافهة**، ونجلا بطلة رواية **الحوار الأخرس**. وواحدة في الريف، رانية بطلة رواية **الرهينة**. وفي حين أن هذه الهزائم تبدو مقنعة، إذا وضعناها في السياق الاجتماعي والثقافي لذلك الزمن، فإن نجاح جاكلين في تمرّدها، ليس نتيجة سياق اجتماعي، بقدر ما هو سلوك فردي.

بمعنى آخر، جاكلين امرأة مدينية، عاقلة، ذكية، براغماتية، غير انفعالية. ما دفعها إلى الاستفادة من سهولة العلاقات في مجتمع المدينة، لتحصل على حريتها. نسوق

هذا التحليل لنفهم أكثر، لماذا بدت جاكلين حالة نافرة من بين الشخصيات النسائية في الروايات الأربع، التي واجهها الفشل في تجربتها التحررية، آخذين في الاعتبار، أن روايات تلك المرحلة تمّ تحميلها أفكاراً ومعتقدات كاتبيها، «فأنتجت تلك المرحلة أشكالاً روائية، يحكم فيها معتقد الراوي-كلّي المعرفة المهيمن، في نسيج الرواية ومسارها إلى إكتمال التشكل»[1]. وعليه، فإنّ التجربة التحررية المجهضة عند الشخصيات الروائية: لينا، نجلا، ندى، رانية، هي انعكاس لطموح تحرري تمثّله الكاتبات أنفسهن. هو أقرب إلى التمني أكثر منه إلى الواقع.

يمكن الاستدلال على ذلك، بشكل أعمق، بالعودة إلى المناخ الثقافي الذي كان يحكم تلك الحقبة في لبنان، إذ برزت مجلة الآداب، التي دعا فيها صاحبها سهيل إدريس إلى الأدب الملتزم والفن الملتزم، والمقصود بالالتزام، هو التزام قضايا الإنسان، فلا يكون الفن للفن. وعلى الأديب أن يكون شاهداً على عصره، وكاشفاً معاني أحداثه. عليه يقع الدور الأهمّ في تطوير المجتمع، وهذا العمل لا يتمّ بالهتاف والدعاية، بل بإرهاف نواحي الأدب الفنية. كما على الأديب أن ينبذ الالتزام الحزبي والسلطوي، ولا يلتزم إلّا ضميره ووعيه.

«لقد أسهمت مجلة الآداب البيروتية ودارها، وصاحبها د.سهيل إدريس، في نشر مبادىء الفلسفة الوجودية، التي ازدهرت في أوروبا، وخاصة في فرنسا في أعقاب الحرب العالمية الثانية، فجاءت هذه الفلسفة، كأنها ردة فعل على تلك الحرب الوحشية، التي خلخلت منظومة القيم، فأكّدت على مبادىء الحرية والالتزام والمسؤولية، التي تحقق للفرد تحرره من القيود الاجتماعية، وللأديب ثورته على الواقعية.

ونشطت مجلة الآداب، ودار الآداب وصاحبهما وكُتّابهما، في نشر الترجمات التي تعرّف بالفلسفة الوجودية وأعلامها، وآثارهم الفكرية والأدبية، ما شجّع الكتّاب على الاعتقاد بمبادىء هذه الفلسفة »[2]. وإذا صحّ أن كاتبات تلك المرحلة، قد تأثرن بالمناخ

---

(١) عبد المجيد زراقط، في بناء الرواية اللبنانية، مرجع سابق، ص ٦٥.

(٢) م.ن.، ص ٦٣.

الثقافي، الذي طغت عليه فلسفات غربية تدعو إلى التمرد والحرية، من دون أن يكون لذلك أي سياق يتعلّق بالنضال النسوي، إذْ لا نجد أي ترابط بين الطروحات الداعية إلى التحرر عند النساء، وبين حركات نسوية تناضل لتحقيق ذلك.

إن النصوص التي برزت، ومنها الروايات موضوع البحث، قدّت بشكل من الأشكال صحوة الوعي لدى النساء، فالنساء يحللن وينتقدن الواقع الاجتماعي والسياسي، ويستحضرن رؤية جديدة، تضع الأسس من أجل إعتاق كل من الرجال والنساء، من أجل البقاء والتطور.

استناداً إلى ما سبق، فإن الطروحات عن الوعي النسوي وتحرر المرأة، تناقضت تماماً مع الواقع المتمثّل بسطوة الأيديولوجيا الذكورية، المسيطرة على مفاصل مجتمع ما قبل الحرب اللبنانية، هذا ما يبرر فشل التجارب التحررية لدى الشخصيات، التي عاشت في متون الروايات النسوية لتلك المرحلة.

و كأن الكاتبات: ليلى بعلبكي، منى جبّور، ليلى عسيران وإملي نصرالله، كنّ مشبَّعات بأفكار التحرر الخاصة بالمرأة، وبالأفكار الغربية عموماً، وبالفكر الوجودي خصوصاً. وجاء اختبار ذلك في الروايات يبوء بالفشل، بفعل مجتمع المرأة غير المؤهل للتغيير، وبفعل الواقع المناقض لتلك الأفكار، حيث التمرد فردي، ولا يصدر عن موقف فكري واضح وجامع ومتماسك. لذا، كان قصيرَ الأجل منكسراً، وانتهى بنكوص المرأة، وعودتها إلى الصفوف التي خرجت منها برضى مشوب بالقلق.

وهنا، يطرح السؤال نفسه: بما أن الروائيات قد تأثرن بطريقة أو أخرى بالفلسفة الوجودية، هل يمكن القول: أن «الإنسان الوجودي، الذي يحاول رسم مصيره ومستقبله، بمعزل عن الآخرين، سرعان ما يكتشف فشله، ويكتشف أنه انسلخ عن الواقع، وأن العودة إليه ستكون حتمية..»[1].

---

(١) جوزف شهوان، المنحى الوجودي في القصة اللبنانية المعاصرة، لا دار، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص ١٦٨.

تقول رانية بطلة الرهينة: «وفي أقلّ من لحظة، انهارت قصورٌ بنيتها من الأحلام»[1].

وتقول مُنى في طيور أيلول: «هربت إلى أحلامي الخاصة، فيها أعيش كما أحبّ..»[2].

هذا، إذا استثنينا جاكلين بطلة الحوار الأخرس، التي فشل حبّها في النهاية، إلّا أنها وجدت نفسها واستمرّت.. وكان الحبّ عندها حافزاً على التغيير والاكتشاف، و«لم يكن سكونياً، بل حركة صادرة عن قلق مستمر..»[3].

في هذا الجوّ، نشأ الصراع والقلق عند الكاتبات موضوع الدراسة، فأسقطن قلقهن على بطلاتهن، ولأنّ الكاتبات عشن فترة تأرجح بين المعطيات والأفكار الغربية الجديدة، وبين المجتمع المتزمت المشبع بالتقاليد المتحجرة.

إن الصراع مع الموروث، ينتظر كل إنسان يطالب بحقه في الحرية والعمل والرأي. وتؤكّد الناقدة خالدة سعيد على وعي المثقف أزمته، ووعي دوره في تغيير الأوضاع الاجتماعية، حيث «عكست الواقعية التسجيلية وعياً حادّا بالأوضاع الاجتماعية، وتكشّف عن إيمان المثقف بدوره وقدرته على تغيير الأوضاع، أو على الأقل إصلاحها»[4]. وتضيف سعيد: إن الالتفات نحو الواقع، والعكوف عليه، هو التفات فرضته التحديات الحضارية، والحركات السياسية والخيبات. ولذلك لجأ المفكرون إلى التعبير الأدبي، كوسيلة لنشر أفكارهم وتعميم مواقفهم..»[5].

وهذا ما عملت عليه الكاتبات، إذ عرضن الأوضاع الاجتماعية، على اعتبار مرحلة الستينيات والسبعينيات مرحلة انتقالية زمنياً، ولكنها جامدة اجتماعياً. وتمكنت الكاتبات من انتقاد الحالة السيئة، التي ما زالت ترزح تحتها المرأة الشرقية.

إذاً، فليطرح السؤال ثانية: هل ثورة المرأة في لبنان في الخمسينيات والستينيات، حملت أفكاراً متقدمة على الوعي الاجتماعي، ومتحررة من سلطة الأهل والعادات

---

(١) الرهينة، مصدر سابق، ص ١٩٨.

(٢) إملي نصرالله، طيور أيلول، مرجع سابق، ص ٩٦.

(٣) عبد الرحمن بدوي، دراسات في الفلسفة الوجودية، دار الثقافة، بيروت، ط٣، ١٩٧٣، ص ٢٦٥.

(٤) خالدة سعيد، يوتوبيا المدينة المثقفة، دار الساقي، بيروت، ط١، ٢٠١٢، ص ٢٠٥.

(٥) م.ن.، ص ٢٠٣.

والأعراف، لكنها ارتطمت بالواقع غير الناضج وغير المؤهل بعدُ للتغيير، سواء عند الرجال أو عند النساء...؟؟!!...ربّما...

ففي **طيور أيلول**، نرى البطلة تقول: «هربت إلى أحلامي الخاصة، وعشت فيها موزّعة بين عالمين، ورجلين، رجل أحبّه، وآخر أخضع لمشيئته.. وكلنا يعيش في هروب دائم..»[1].

وهذا ما عاشته رانية في **الرهينة**، ضياع وحبّ مخنوق. حبّها لمروان، وخوفها وخضوعها لنمرود. وهكذا فإنّ إملي نصرالله، تكرر القضية نفسها في كلا الروايتين، **طيور أيلول والرهينة**.

وهذا أيضاً، ما انتهت إليه لينا فياض، في **أنا أحيا**، وندى خوري في **فتاة تافهة**...

هذه هي أبرز معالم البيئة الاجتماعية والثقافية والتاريخية، التي حددت مسار الرواية اللبنانية، من الخمسينيات إلى السبعينيات، وهي الحقبة التي تكوّنت فيها الفكرة، واختمرت، لتبدأ بالظهور إلى العلن عبر الروايات. وكان لشخصية المرأة ودورها وصورتها في تلك المرحلة، الحظ الأوفر عند المرأة اللبنانية الكاتبة، من خلال الرواية، «وهذا علامة وعي جديد أخرجها من المألوف إلى المجهول، وحوّلها من حياة القناعة والتسليم والغفلة، إلى قلق السؤال وقلق الوعي بما يحيط بها، وما يجري وراءها ولها..»[2].

وختاماً يُمكن القول، إن انهيار الآمال والأحلام باليقظة والحرية، التي انتهت إليها بطلات تلك المرحلة الانتقالية، اللواتي لو كان لهن أن يخترن، لاخترن غير حاضرهن كمرحلة ولادة، مرحلة فرضت عليهن النمو في غير موسمهن.

إن النضج الإنساني ذكورة وأنوثة، في الروايات التي مرّت، هو ثمرة لما تنضج بعد، يلزمها الكثير من الوقت، لتراكم وعي معرفي يتخطى الكثير من العقد والأعراف الموروثة، للوصول إلى ذهنية متحررة تعبر بنا إلى مجتمع حداثوي.. ربما هذه الثمرة لم يحن قطافها بعد في تلك المرحلة.

---

(١) إملي نصرالله، طيور أيلول، مرجع سابق، ص ٢٠٩.

(٢) عبدالله الغذامي، المرأة واللغة، مرجع سابق، ص ٨٠.

الباب الثالث

دراسة رواية الحرب الأهلية
في لبنان (١٩٧٥-١٩٩٧)

- **مقدمة**
- **الفصل الأول:** رواية حكاية زهرة (١٩٨٠)/ حنان الشيخ
- **الفصل الثاني:** رواية يا سلام (١٩٩٦)/ نجوى بركات
- **الفصل الثالث:** رواية باء مثل بيت مثل بيروت (١٩٩٧)/ إيمان حميدان
- **خاتمة ونتائج الباب الثالث.**

مقدمة

ركّزت روايات ما قبل الحرب، التي وضعتها كاتبات نساء، على فشل التجارب النسوية التحررية، وسطوة الأيديولوجيا الذكورية المهيمنة على المجتمع، من دون أن تعطي اهتماماً لطبيعة البنية الاجتماعية السياسية المتشظية في لبنان، والتي أفرزت لاحقاً زمن الحرب الأهلية.

يقف وراء هذا الإهمال، طبيعة الشخصيات النسائية التي سبق أن دُرِست في الباب الثاني من الدراسة. فهي شخصيات تميل إلى الابتعاد عن بيئاتها الاجتماعية، بحكم المثالية التحررية التي تمّ إسقاطها عليها.

كاتبات ما قبل الحرب، أردن أن يسقطن على شخوصهن النسائية أفكاراً يؤمنّ بها، تتعلّق بالحرية وحقوق المرأة. هذا المعيار المعرفي، جعل نساء ما قبل الحرب قليلي الحساسية لأسبابها، فهنّ كارهات الطائفية، منفتحات على أفكار وجودية.

لقد تم تصوير المجتمع اللبناني، في روايات إملي نصرالله، ليلى عسيران، ليلى بعلبكي، منى جبّور، باعتباره مجتمعاً طبيعياً، تناضل المرأة فيه للحصول على حقوقها، تارة ضد التقاليد البالية، وطوراً ضدّ الرجل.

ولعل ذلك، يطرح علينا سؤالين:

- السؤال الأول: يتعلق بالوعي الثقافي والسياسي عند كاتبات ما قبل الحرب، إلى درجة عدم التلميح في روايتهن، ولو بإشارات بسيطة إلى إمكانية اندلاع حرب، ستجعل من احتمال اللقاء بين رانية المسيحية، بطلة رواية **الرهينة**، لإملي نصرالله، وبين لينا فياض المسلمة، بطلة رواية **أنا أحيا** لليلى بعلبكي أمراً شبه مستحيل.
- السؤال الثاني: كيف يمكن القفز في الكتابة النسوية، من مجتمع تنحصر مشكلاته

في عدم إعطاء المرأة حقوقها، إلى مجتمع تتطاحن فيه مكوّناته الأهلية، في حرب أقلّ ما يقال فيها أنها دموية ووحشية؟

هذا، يضعنا أمام فجوة معرفية - ثقافية تفصل بين زمن ما قبل الحرب، وبين زمن الحرب نفسها. ولا نستطيع أن نفهم سبب هذه الفجوة، إلّا بتحديد طبيعة الوعي النسوي لدى كاتبات ما قبل الحرب. إذ اكتفى هدف هذا الوعي لتحرير المرأة اللبنانية، مُهملاً سلبيات البيئة السياسية والطائفية القائمة في البلاد. فجاء الخطاب النسوي الروائي ما قبل الحرب ضد الأيديولوجيا الذكورية، وتمثلاتها في المجتمع، وليس ضد المجتمع نفسه، بوصفه بنية متشظية تفرز الكثير من الذكوريات.

وحين أرادت الروائية اللبنانية ليلى عسيران، أن تنتقد المجتمع اللبناني في روايتها **الحوار الأخرس**، (سبق أن تمّ درسها وتحليلها في الباب السابق)، فقد اعتمدت على الفلسفة الوجودية في انتقادها، إذ «ذهبت إلى الربط بين القلق الوجودي من جهة، الذي اعترى حيوات الشخصيات، ودفعها إلى البحث عن هوياتها المفقودة، وبين مساوئ المجتمع من جهة أخرى، ما جعل من النهايات المبشّرة والمتفائلة للنّصوص، تدليلاً على تطويع عسيران لسمتين أساسيتين من فلسفة سارتر الوجودية، وهما المسؤولية والالتزام»(١).

يصعب على القارىء الذي اطّلع على الروايات الأربع، موضوع الباب الثاني من الدراسة، أن يقتنع بأن حرباً أهلية ستندلع في لبنان بعد فترة من زمن كتابة هذه الروايات، نتيجة ذلك الوعي النسوي التحرري، الذي طغى على سِيَر الشخصيات، من دون ربطها بواقع التصدّع الاجتماعي القائم.

فلبنان بلد واضح في حدوده الجغرافية، لكنه يفتقر إلى المُتخيل الجمعي، الذي يحوّل تعدده الطائفي الغني إلى وحدة وطنية واحدة، قادرة على المواءمة بين نوازع لبنان العربية، ودوافع اللبننة المحلية المشدودة إلى الغرب.

هذا الصراع بين هذه الأفكار المتضاربة، له أيضاً جذوره التاريخية، «فقوى الشدّ

---

(١) رفيف رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، دار الفارابي، ط١، ٢٠٠٣، بيروت، ص ٦٠.

والتنافر في المجتمع اللبناني، هي نتيجة تاريخٍ طويلٍ من فرض الحدود بين الطوائف والجماعات الوطنية والعرقية المختلفة، والرغبة في تخطي هذه الحدود أو تجاوزها أو صهرها في نسيج وطني واحد»[١]. ذلك أن البلد الذي عاش فترة طويلة على المتخيل الفينيقي، وعلى الفكرة اللبنانية التي تعتبره بلد الإشعاع الحضاري في المنطقة كما طرحها ميشال شيحا وشارل قرم وسعيد عقل، شهد في الخمسينيات والستينيات بزوغ فكرة العروبة، لتستعر بعدها حدة الاستقطاب الاجتماعي والطائفي.

هذا الانقسام في تعريف الوطن، تسبّب باندلاع المرحلة الأولى من الحرب الأهليةِ اللبنانية، التي عُرفت بحرب السنتين، لتتوالى بعدها المراحل، وتستمر الحرب نحو خمسة عشر عاماً. وعلى الرغم من اندلاع الحرب عام ١٩٧٥، فإن البعض رأى أنها بدأت في تواريخ سابقة، حيث «تعكس الاختلالات البنيوية في النظام السياسي اللبناني، وفشل هذا النظام الطائفي في صهر الولاءات القبلية والطائفية والعائلية في بوتقة واحدة، فلم يتوحّد اللبنانيون منذ الاستقلال حول هوية وطنية واحدة، ولم يتشكل عندهم، مفهوم واحد للوطن، ولا اتفاق جامع حول دور لبنان في محيطه الإقليمي والدولي»[٢].

انطلاقاً من هذا الواقع، سعت الرواية اللبنانية، إلى كتابة التاريخ الحقيقي للحرب من أكثر من زاوية وبأكثر من لغة، «وخلقت رواية الحرب مجموعة من الصروح الكثيرة والمتغايرة، والتي تنطوي على حفنة قيمة من الرسائل والرموز والتواريخ المتغايرة والمتباينة»[٣]. ويبدو لافتاً في هذا السياق، أن معظم الكِتابات الروائية التي اتخذت من موضوع الحرب متناً لها، تحدّثت عن الحرب الأهلية، «التي أعطت لروايتها مبرراً، فلا وجود لرواية الحرب كمحاكاة للحرب، من دون وجود الحرب بالأصل»[٤].

لكن الرواية اللبنانية، وخصوصاً النسوية منها، (هذا إذا استثنينا بعض الروائيات من

---

(١) صبري حافظ، الرواية العربية والتحولات الاجتماعية والثقافية، مجلة تباين، العدد ٢، ٢٠٠١، ص٢١.

(٢) رفيف رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، مرجع سابق، ص ٨٠.

(٣) صبري حافظ، الرواية العربية والتحولات الاجتماعية والثقافية، مجلة تباين، مرجع سابق، ص٢١.

(٤) Houston, Nancy, «*Pleureuses et Rieuses: la Guerre Racontee aux Femmes*», Les Temps Modernes, 1982, vol. p.38.

النساء، وهن قلّة) أهملت حرب إسرائيل على لبنان، «كأنه كان على هؤلاء اللبنانيين، المثقفين الأدباء، أن يسلطوا الأضواء على حقيقة ما فعله، ويفعله اللبنانيون بأنفسهم، كي يكونوا قادرين على مواجهة عدوّهم الذي استباح أرضهم، وتجرّأ على الوصول إلى عاصمتهم بيروت»[١].

النساء أقلّ سياسة وأكثر إنسانية

«أفرزت الحرب الأهلية اللبنانية نشاطاً أدبياً واسعاً»[٢]، وعلى الرغم من وحشية الحياة اليومية، فقد استمدت الكاتبات اللبنانيات «طاقة عصبية وإلهاماً من الجنون الذي يعصف حولهن»[٣]، وشكلت الحرب بما حملته من عنف وقتل ودمار موضوعاً أساسياً للكتابة عند الروائيين اللبنانيين، فالحرب في ذاتها حدثٌ جاذبٌ للتعبير عنه بطرائق متنوعة منها الفن المسرحي، والغناء، والرسم والنحت، وصولاً إلى الكتابة على أنواعها وخصوصاً الروائية موضوع الدراسة، إشارة إلى أن «موضوع الحرب ليس نص أفضل الأعمال، بقدر ما هي ذريعة لها..»[٤]، ولكن تبقى «كتابة الحرب روائياً تأكيد الشعور بالمسؤولية، وقدرة على التعبير يُمكّن من تخفيف اليأس والتشاؤم»[٥].

أليست الكتابة قدرة الفرد على تشكيل حياته، وجعلها متّصلة بالواقع..، أليست حاجة إلى التطّهر من الكراهية والتصالح مع الذات..؟

إلّا أن الروايات النسائية التي كُتِبت من قِبَل كاتبات، عن الحرب الأهلية، كانت أقلّ

---

(١) يمنى العيد، الرواية العربية المتخيل وبنيته الفنية، مرجع سابق، ص ٨٦.

(٢) مريام كوك، أصوات على هامش الحرب، ترجمة صلاح حزين، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥، ص٩.

(٣) Thomas L. friedmen, *Amid Lebanon's post war turmoil. Cultural Greativity thrives*, New York Times, 1982, p 13.

(٤) Klein, holger with Jhon Flower and Eric Hambergered., 1984, *The Second World War in fiction*. London:Macmillan. p.86.

(٥) Cahill Suzan, *Women and Fiction: Short Stories by and about Women*, New York, 1975, p.85.

اهتماماً بجوهر أسباب هذه الحرب، فلا نجد روايات نسوية تعالج هذا الموضوع كما عالجه الكاتب والروائي إلياس خوري في رواياته المختلفة. ففي روايته **مجمع الأسرار**[1] مثلاً، نجد عودة دائمة إلى أسباب تلك الحرب وجذورها، إذ «يعود خوري باستمرار إلى زمن البداية/ النهاية، زمن اندلاع الحرب الأهلية اللبنانية عام ١٩٧٥، وموت البطل الذي مات معه لبنان القديم، التي تقدم الرواية مرثيته، ومجمع أسراره ومسراته في وقت واحد... كما يذكر نص خوري أزمنة وتواريخ تربط بين الشخصيات، وإعلان تأسيس دولة لبنان، وهي «تواريخ لها دلالاتها المزدوجة، كتواريخ دالة في مسيرة لبنان السياسية»[2]. ويلفت إلياس خوري في روايته **الجبل الصغير**، إلى عنف المتحاربين في لبنان وإجرامهم، فيقول: « هذه حرب لا تحتمل أسرى.. الأسير يقتل فوراً..»[3].

إلّا أن السبب الرئيسي الذي أدّى إلى ابتعاد الروائيات اللبنانيات عن أسباب الحرب وجذورها، هو الفرق بينهن وبين الرجال في النظر إلى هذا الموضوع، «فروايات الحرب النسائية تختلف كثيراً عن روايات الحرب التي كتبها الروائيون الرجال. ويمكن تلخيص الفرق، بأنّ الرجال يركزون في رواياتهم عن الحرب، على خطّ الجبهة وساحة الوغى، باعتبارهما مركز الحياة الذي يحاولون تغطيته، بينما تنسج النساء نسيجاً واسعاً من العلاقات، يلعب فيه حدوث الحرب دوراً أساسياً»[4].

ومن المستبعد أن يكون المقصود بـ «خط الجبهة» و«ساحة الوغى» فكرة التعاطي المباشر مع الحرب من قبل الرجال، الأرجح أن الكتابة الذكورية تعاملت مع موضوع الحرب من زاوية كلية، فبحثت في الجذور والأسباب، ووصفت المعارك والميادين. في حين وثّقت الكتابات النسائية تفاصيل شخصيات الحرب والأكثر خصوصية. هذه الكتابات التي «نظّمت الحرب بشكلها العنفي ووجدت لنفسها مكاناً مناسباً في الشقاق الحاصل»[5]،

---

(١) إلياس خوري، مجمع الأسرار، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٤.

(٢) صبري حافظ، الرواية العربية والتحولات الاجتماعية والثقافية، مرجع سابق، ص٢٢.

(٣) إلياس خوري، الجبل الصغير، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٧، ص ٤٧.

(٤) بثينة شعبان، مئة عام على الرواية النسائية العربية، مرجع سابق، ص ١٥٩.

(٥) Harris, Frederik J, 1983, Encounters With Darkness. *French and German Writers on World War* II. New York and Oxford: Oxford University press. p.67.

وبدت أكثر اهتماماً بالجوانب الإنسانية والاجتماعية، فلم «يهدرن أي وقت تقريباً في المناقشات النظرية أو الأيديولوجية، التي بدت ذات أهمية كبرى للكتّاب الرجال. ولذلك، ربما «بدت الكتابات النسائية حول الحرب أقل سياسية وأقل جدية، ولكن في السياق الإنساني الأوسع، يمكن اعتبارها وثيقة الصلة جداً بالموضوع».[١]

يظهر، وكأن المرأة الكاتبة، مهمومة بالبحث عن تأثيرات الحرب فيها، وفي محيطها، أكثر مما هي معنية بالبحث في أسبابها. وهذا ما سيظهر من خلال دراسة الشخصيات النسائية في روايات الحرب، في هذا المحور من الدراسة. فالكاتبات يعشن الحرب، ويختبرن تفاصيلها، أكثر ممّا يطرحن أسئلة عن المسؤولين عنها، كأنهن مغيبات عن الحدث من شدّة الاستغراق فيه.

لم تكن المرأة الكاتبة معنية بطبيعة الصراع، وأدواته، وأطرافه، بل انصبّ همّها على تتبّع الآثار النفسية للشّخصيات. وكيفية انعكاس خراب الخارج على الداخل والفتك به. فكيف «صاغت المرأة الحرب روائياً، وما الذي كشفته كتاباتها عن أحوال الحرب وتأثيراتها، وهل ظهرت الكاتبات في مكانهن المناسب في مجتمعهن الحربي، وهل اعتبرن أن الحرب شأن رجالي، فكانت ردة فعلهن الكتابة مثلاً..؟»[٢].

هذا، ما سيبدو جلياً، في الروايات التي ستُدرس في هذا المحور، باحثين عن صورة المرأة في زمن الحرب الطاحنة، وهي بالتأكيد، ليست مثل صورتها قبل الحرب. ذلك أن خطاب التحرر النسوي تراجع لمصلحة الرصد الدقيق لجزئيات الحرب، وأثرها في دواخل الشخصيات.

من هنا باشرت النساء رواية أخبار الحرب، ولم يعدن مجرد قارئات فقط، ولا مجرد بطلات سلبيات في رواية الرجال، (سبايا، هدايا للخلفاء..) ولا حتى بطلات ذوات نشاط هامشي، (ممرضات، جاسوسات، أمهات ينجبن محاربين جداً بلا توقف، أو... الخ). لقد

---

(١) بثينة شعبان، مئة عام على الرواية النسائية العربية، مرجع سابق، ص ١٤٠.

(٢) Scott. Joan W. *Women and war*: A Focus for Rewriting History, women's Studies Quarterly, xll 2 l. 1984, p.6.

أصبحن كاتبات نشيطات»[١]، يروين الحرب ويفضحن بشاعتها، فتحولت ريشات الكتابة إلى أنصال حوّلت الكاتبات اللبنانيات ما بدأ في ذروة الأزمة إلى كشف روائي إبداعي، وقادهن عنف الحرب وإلحاحها إلى «صياغة بعض أكثر التجارب كثافة وإيلاماً، فكتبن قصص الحرب وقصص المرأة اللبنانية في الحرب..»[٢]، وبذلك عبّرت المرأة «عما تحتاج أن تقوله، وهو، أن يُسمع صوتها، وأن تُمنح فُسحة تتنفّس فيها من خلال كتابة الرواية»[٣].

---

(١) مريام كوك، أصوات على هامش الحرب، مرجع سابق، ص ١٠.

(٢) Coral Christ, Diving Deepant surfacing, *Women Writers on Spirtual Quest*, Boston: Beacon press, 1980, p.1.

(٣) Zizifun, *lettres from a Women to her lord Lebanon, and to her Lebanese lady*, Beirut, 1977, p.18.

الفصل الأول

أ - الحضور الأدبي والثقافي والاجتماعي للكاتبة حنان الشيخ

ب- دراسة رواية حكاية زهرة (١٩٨٠)

أ - حنان الشيخ: (١٩٤٤-....)

عاشت حنان الشيخ طفولة مشوّشة، في عائلة غير مترابطة. تركت والدتها المنزل، بعد انفصالها عن زوجها، وتزوجت رجلاً آخر. لذا، وجدت حنان نفسها وحيدة، ومتروكة، بين خالات وأخوال وجيران كثيرين. الأب مشغول في دكّانه طوال النهار والأم غادرتها.

«حنان الشيخ، روائية لبنانية ولدت سنة ١٩٤٤، في أسرة جنوبية، من بلدة أرنون، في جبل عامل. كان والدها شديد التدين، ألبسها الحجاب وهي صغيرة»[١].

درست حنان في بيروت، ثم انتقلت إلى القاهرة، لتتابع دراستها الجامعية هناك.

لم تكن الوحدة سيئة على الفتاة، جلبت لها نوعاً من الحرية والتمرّد. غياب الأب أضعفَ السلطة الذكورية في حياتها. فتعلمت أن تكون قوية ومشاكسة. كان عليها، أن تجد شيئاً تتغلّب به على تجاهل المحيط لها ولأختها، إذْ ظلتا توصفان «بـالابنتين اللتين تركتهما أمهما. فعاشت حنان مع الجميع لكن على حدة»[٢].

«ظهرت ملامح نضوج حنان الفكرية والأدبية، في مرحلة الستينيات وأوائل السبيعينيات»[٣]، وتعتبر تلك المرحلة، مرحلة التحرر والانتفاضة والوعي لكيان الإنسان، وخصوصاً المرأة التي، «استطاعت حينها، أن تدخل شتّى الحقول، وبوجه خاص الحقل الأدبي، فبرزت الشاعرات والكاتبات، اللاتي عمدن في كتاباتهن إلى الدفاع عن المرأة، والمناداة بالمزيد من حريتها..»[٤].

---

(١) ملاك كحيل، نماذج من صورة حركية المرأة في الرواية اللبنانية، مرجع سابق، ص ١٦٠.

(٢) يسري الأمير، حنان الشيخ، حوار ودراسة، مجلة الآداب، العدد ٧ و٨، ٢٠٠٠، بيروت، ص ٨٤.

(٣) م.ن.، ص٨٥.

(٤) علي نجيب عطوي، تطور فن القصة العربية بعد الحرب العالمية الثانية، دار الآفاق، لات، لاط، بيروت. ص ٢٣٣-٢٣٤.

الشغف بالكلمات، أبعد حنان عن جوّ قريناتها في المدرسة. تفوقت في مواضيع الإنشاء. «أحبّت حصّة الجغرافيا، وكانت تنتظرها بفرح، بسبب المعلمة ذات الشعر المفلوت، والحضور الواثق. لم تكن تلك المعلمة؛ إلّا ليلى بعلبكي، التي تأثرت بها حنان الشيخ، وشكلت باكورة بعلبكي الروائية أنا أحيا، علامة فارقة في وعي الفتاة، وفي ثقافة المدينة وحداثتها الصاعدة»(١).

عاشت حنان في بيروت، في حي «رأس النبع»، وتابعت دراستها في القاهرة، ثم عادت، لتعمل صحفية في جريدة النهار، وفي مجلة الحسناء، بين عامي ١٩٦٦ و١٩٧٥، إلى أن اندلعت الحرب اللبنانية، فقررت الابتعاد مع عائلتها وتركت الوطن سنة ١٩٧٥. عاشت متنقلة بين لندن ودول الخليج.

كان للحرب اللبنانية، أثر كبير في تفجير طاقتها الروائية، تقول: «إذ أتت الحرب كالبركان، وأنا لا أستطيع لغاية الآن، أن أقرأ ما كتبته عن الحرب، وأشعر أن فيه عنفاً مخزوناً في الداخل، وكنت أنتظر العامل الخارجي كي يفجره، وكانت الحرب هذا العامل..»(٢).

كتبت حنان رواية الحرب، مع حكاية زهرة (٣)١٩٨٠، بعد أن تركت بيروت، المكان الذي ترعرعت فيه، «فالمرء حين يترك مكاناً يترك ذاته فيه، وبعد ذلك يشعر أنه في حاجة إلى العودة..»(٤)

ولمّا كانت العودة إلى بيروت مستحيلة بسبب الحرب، بيروت التي شكلت للكاتبة «المكان المتحرك باستمرار، والذي لا يمنح المقيمين فيها أسباب استقرارهم»(٥)، فعادت إليها عبر كتابة الرواية، «إذ إن رواية حكاية زهرة، رواية حرب بامتياز. وكأن الكاتبة تودّ أن

---

(١) حسين بن حمزة، حنان الشيخ: شهرزاد الجديدة تمردت على الحكاية، جريدة الأخبار، العدد ١٥٤٨، الثلاثاء ١٣ كانون الأول ٢٠١١، بتصرف https://www.al-akhbar.com/node/27574

(٢) يسري اللأمير، عن حنان الشيخ، مجلة الآداب، مرجع سابق، ص٨٣.

(٣) حنان الشيخ، حكاية زهرة، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٠.

(٤) يسري الأمير، مجلة الآداب، مرجع سابق، ص ٨٣.

(٥) صلاح صالح، الرواية العربية والصحراء، منشورات وزارة الثقافة، الكويت، ط١، ١٩٨٩، ص ٣٥.

تكتب من خلالها حربين: الحرب التي نشبت في لبنان، إطاراً للرواية، والحرب النفسية داخلها..»[١].

منذ طفولتها، شعرت حنان، بتوق إلى الانعتاق من بيئتها المتشددة والمنغلقة. حملت ثورتها على المجتمع في كتاباتها، وكانت لها تجارب أدبية عدّة، أثّرت في عطائها الروائي قبل انطلاقتها في عالم الرواية، فتقول: «عام ١٩٥٨ جرّبتُ كتابة خواطر مليئة بالحقد على ما يجري حولي، لكنني لم أتّهم أحداً»[٢].

كتبت حنان الشيخ «بعينيها وقدميها وتجوالها، والرواية عندها زيارة وفرجة، وهي بالدرجة الأولى عيش حميم وغرائبي، لذا كتبت بحسّ مرهف، وشفافية مميزة، وعين مراقبة، ووعي لكل ما يدور حولها..»[٣].

كتبت روايتها الأولى: **انتحار رجل ميت** سنة ١٩٦٣، وهي في التاسعة عشرة من عمرها.

كان التركيز في كتابة الشيخ على همّ المرأة، فتقول: «كنت دائماً مع النساء، ووجدتني مجبرة في كل لحظة على التفكير في حياتهن، ونمط عيشهن، وقضية حريتهن، والتي تبدأ برأيي بالحرية الجنسية أوّلاً»[٤]، لذلك كتبتْ عن موضوع الجنس في روايتي **حكاية زهرة** و**مسك الغزال**، وحققت لبطلاتها حرية، تمنّت لو أنها عاشت في الواقع، فتقول: «..كنت أريد أن أكون حُرّة تماماً، أن أجلس في المقهى مع صديقي، دون أن يمسك أخي بي، ودون أن يجرني إلى البيت. كنت أحبّ، أحسّ أنني حرة كشخصيات رواية أقرأها»[٥].

تأثرت حنان الشيخ، بكتّاب عرب وأجانب، منهم: «نجيب محفوظ، يوسف إدريس،

---

(١) يسري الأمير، مجلة الآداب، مرجع سابق، ص ٨٥.

(٢) م.ن.، ص٨٤.

(٣) عناية جابر وعباس بيضون، لقاء مع حنان الشيخ، ملحق السفير الثقافي، العدد ٨٧٨٣، ١١ كانون الأول، ٢٠٠٠، ص١١.

(٤) م.ن.، ص ١١.

(٥) يسري الأمير، مجلة الآداب، مرجع سابق، ص ٨٤.

حليم بركات، غادة السمان، والطيب صالح... وغيرهم، ومن الأجانب: ألبرتو مورافيا مترجماً، ووليم فوكنر... وقراءة الترجمات أوحت لي بالكثير»[1].

ويبدا التأثر واضحاً في أعمالها، فتقول: «عندما بدأت أقرأ لكتّاب عرب وأجانب، كنت أشعر بأن هؤلاء الكتّاب، يقولون لي شيئاً،...كنت أطمح أن أقرأ عن عوالم أخرى، بعيدة عن تلك التي اعتدت عليها. فمثلاً في حكاية زهرة وفي الجملة الأولى: «وقفنا خلف الباب نرتجف»، شعرت كأن فيها شيئاً قرأته لوليم فوكنر، هو السرية. شعرت بأن لدي، سراً مثل سرّه في رواية الصخب والعنف[2]... وتضيف كان تأثير ليلى بعلبكي علي عظيماً، وخاصة روايتها أنا أحيا. ليلى بعلبكي كانت مدرسة لي.. وتتابع، تأثرت بها كثيراً، حتى أنني، بعدما طبعت حكاية زهرة وهي أول رواية، تتطرّق إلى موضوع الحرب اللبنانية، وشعرت بأنها تكملة لكتابات بعلبكي، لكن بجرأة أكبر. إذ قدّمت الرواية، نموذجاً عن عائلة لبنانية غير مثالية، فيها تتعرّض الأم لضرب الزوج، وتتّخذ عشيقاً لها..»[3].

«عرضت حنان روايتها أوراق زوجية، على مسرح هامستد» في لندن. إضافة إلى كتابة رسالة ماجستير في الأدب المقارن، بين روايتها بريد بيروت، ورواية لون أرجواني لأليس وولكر، باعتبارهما مكتوبتين على شكل رسائل متبادلة»[4].

مُنحت حنان الشيخ، «جائزة الرواية العربية عن روايتها: حكايتي شرح يطول، وذلك، في إطار حفل، أقيم في معهد العالم العربي في باريس»[5].

لحنان الشيخ، العديد من الأعمال الأدبية منها: انتحار رجل ميت، فرس الشيطان، حكاية زهرة، مسك الغزال، أكنس الشمس عن السطوح (مجموعة قصصية)، امرأتان على شاطئ البحر، بريد بيروت، إنها لندن يا عزيزي، أوراق زوجية، حكايتي شرح يطول.

---

(١) عناية جابر وعباس بيضون، لقاء وحوار مع حنان الشيخ، ملحق السفير الثقافي، مرجع سابق، ص ١١.

(٢) وليم فوكنر، الصخب والعنف، دار المدى، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ط١، سوريا.

(٣) عناية جابر وعباس بيضون، حنان الشيخ، ملحق السفير الثقافي، مرجع سابق، ص ١١.

(٤) شادي زريبي، حنان الشيخ... وحكايتها شرح يطول، موقع المحرر، ١٨ يونيو ٢٠١١.
http://www.almouharrer.com/ar/

(٥) http://www.france24.com/ar/20110525-arabic-story-price-hanan-al-sheikh-gaby-lteif

ب- دراسة رواية حكاية زهرة

أحداث الرواية وملامح الشخصيات

تعتبر روايـة حكاية زهـرة، حكاية الحرب بامتياز، وحكاية المرأة في الحرب اللبنانية»[١]، زهرة الفتاة الجنوبية تعيش مع عائلتها في أحد أحياء بيروت الشعبية، في لحظات الخوف والحيرة. الفتاة الصغيرة تتساءل في كل مرّة تأخذها أمها فيها إلى الطبيب، أو إلى مشوار آخر، عن الوجهة التي تتغير دائماً، لتنتهي بمقابلة عشيق الأم السرّي.

منذ لحظات طفولتها الأولى، تحمّلت زهرة، أعباء التخفّي والكذب على الوالد، الذي كان بدوره، فائض الذكورة بصورة ديكتاتورية، أقرب إلى الزعيم النازي هتلر.

زهرة، لم تكن كغيرها من بنات جيلها، في تلك الحقبة من الزمن، كانت متميزة بشكل سلبي، بسبب البثور التي تغطي وجهها وساقيها، والتي لا تكفّ عن العبث بها لا إرادياً، لتعود إلى الظهور من جديد، تاركة وراءها ندوباً، كندوب الزمن الرديء في مسيرة حياتها.

لم تكن زهرة فتاةً قبيحة الشكل فقط، بل إن الاختلاف عندها ممتد إلى السيرة الدرامية، التي تبدأ بتحرّش ابن خالتها قاسم بها، وإغواء مالك صديق أخيها، إضافة، إلى أنها عاطلة عن العمل و«البطالة التي ألفتها، صارت من لوازم حياتها، وصارت أم الرذائل»[٢].

تفقد زهرة عذريتها، مع مالك في كاراج للسيارات، بعد أن يغويها بالأحاديث عن الحبّ في المقهى، ومن ثم تتحول العلاقة إلى جنسية بحتة، تكون فيها زهرة ضحيةً،

---

(١) عباس بيضون، حنان الشيخ ورواية الحرب، ملحق السفير الثقافي، مرجع سابق، ص ١١.

(٢) عبد الإله نبهان، حركة تحرر المرأة العربية، مجلة الطريق، العدد الخامس، ت٢، ١٩٩٩، بيروت، ص ٩٤.

لا تدرك ما تفعله، ويتحول الجنس مع مالك إلى فعل لا تستطيع رفضه، وفي الوقت نفسه، إجراء لا تشعر به، فتشيح بوجهها كلما التقته في غرفة الكاراج. كانت ممارسة الجنس مع مالك تتم بلا رغبة، ومن دون حبّ، «وهذا منتهى الضياع النفسي والجسدي والفكري عند الإنسان»[١]. ويكون الجنس أيضاً، «وسيلة لامتصاص الضياع، وطريقة جديدة للخروج من روتين الحياة، وقتل الركود اليومي، فيكون الجنس حينها، يعني حياة جديدة...»[٢].

تنجرف زهرة في هذه العلاقة من دون إرادتها، فتضطر أن تجهض مرتين، وتخيط عذريتها مرّة. وتقرر بعدها أن تهرب من إصرار أهلها الدائم على الزواج، بعد أن رافقها الخوف من أخيها ووالدها. خوفٌ سيطر على أفكارها. فتقرر السفر إلى أفريقيا، حيث خالها المنفي. الخال، السوري القومي الاجتماعي، الهارب من لبنان، بعد محاولة انقلاب فاشلة، قام بها ورفاقه، لإطاحة فؤاد شهاب رئيس جمهورية لبنان آنذاك، أصبح مسؤول الحزب في أفريقيا، وبطلاً في نظر السوريين القوميين في المهجر. يبقى الشاب أسير ذكرياته في وطنه لبنان، الذي لا يستطيع أن يعود إليه، ويبقى معلقاً بالأقرباء والأهل، يكتب لهم باستمرار.

زهرة في المقابل، تكتب لخالها، تسأله عن أفريقيا، وتلبي أخيراً دعوته لزيارته. تشكل زهرة، بالنسبة إلى الخال هاشم، اختزالاً للوطن والأهل، بحيث تتحوّل عاطفته تجاهها إلى دافع جنسي، يظهر على شكل تحرش، يعيد إلى زهرة ذكرياتها الأليمة في لبنان، مما يزيدها تأزّماً، ويدفعها إلى القبول بالزواج بماجد صديق خالها، كي تتخلص من عبء الخال، الذي لم ينجح في أن يكون مخلّصاً.

زوج الصدفة ماجد، شاب كغيره من الشبان اللبنانيين، الذين هربوا من واقع اجتماعي بائس في الوطن، إلى أفريقيا بحثاً عن العمل، فأفريقيا في نظره كانت «موقع النشاط

---

(١) صالح إبراهيم، الجنس والزواج في أدب حنان الشيخ، معهد الدراسات النسائية في العالم العربي، ط١، بيروت ١٩٩٧، ص ٨٠.

(٢) منى نائلي، حنان الشيخ، ثمّة أنا في كل رواياتي، مجلة الحسناء، العدد ٧٠٠، كانون الأول، ٢٠٠٠، ص ٩٤و٩٥.

الاقتصادي، وتمركز الثروة وغزارة الإنتاج»(١)، وحيث الاستقرار بعيداً عن الحرب، كما نقل له أصدقاؤه الذين سبقوه.

يصعب على ماجد، لقاء امرأة لبنانية تشاركه في حياته، بسبب ظروف الهجرة، ما دفعته الصدفة إلى زهرة، الشابة القادمة من الوطن، والتي اعتقد، أنها ستكون الزوجة اللبنانية التقليدية، على الرغم من قباحة مظهرها؛ لكن الصدمة التي تلقاها، هي اكتشافه في ليلة الزفاف، أن زهرة غير عذراء، ما دفعه إلى الخيبة، باعتبار أن غشاء البكارة بالنسبة إليه وإلى المجتمع الذي يعيش فيه يشكل، «علامة نقاء ينبغي المحافظة عليها، وعلامة حصانة تحمي من الفضيحة..»(٢).

دفع هذا الوضع زهرة إلى الجنون، زهرة التي ورثت الخوف والاضطهاد من الأب، والتمييز والجهل من الأم. وزوج احتقرها منذ الليلة الأولى لزواجهما، فوصلت تأزّماتها النفسية إلى مرحلة الذروة، وراحت تخضع لجلسات علاج نفسي بالصدمات الكهربائية، وهذا نتيجة تأزّم الشخصية، الذي أدّى إلى الخلل في التوازن.

أصبحت زهرة الفتاة المجنونة، التي لا تفعل شيئاً سوى الاستماع إلى الراديو، والقيام بأفعال غريبة. ما دفع ماجد، إلى مصارحة خالها بقصتها، وإرسالها إلى بيت أهلها مجدداً. في هذه الأثناء كانت الحرب الأهلية قد نشبت في لبنان. فقررت العائلة أن تعود إلى القرية في الجنوب، بعد اشتداد وطأة المعارك، وانخراط الأخ أحمد في ميليشيات الحرب.

لم تُطل زهرة الإقامة في القرية، فتقرر العودة إلى بيروت وحدها، لتسكن مع أخيها المقاتل في البيت، وتعيش أجواء الحرب، تتآلف معها، رغم رفضها إياها وتألمها على الناس المنكوبين. تدفعها الحرب إلى إقامة علاقة مع قنّاص، تشعر زهرة فيها، بالحب والمتعة الجنسية، للمرّة الأولى، على خلاف جميع علاقاتها السابقة.

---

(١) محمد حسن عبدالله، الريف في الرواية العربية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط١، ١٩٨٩، ص ٣١.

(٢) د. عبدالله إبراهيم، السرد النسوي، الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية، والجسد، الطبعة الأولى ٢٠١١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص٢٦٢.

تتردد كل يوم إلى القنّاص، في بناية مهجورة، لتمارس الجنس معه بشكل مُبالغ فيه، وما «المبالغة بممارسة الجنس؛ إلّا نتيجة أوضاع مأزومة، تعيشها زهرة معزولة، فتجد لها متنفساً»[1].

تتطوّر العلاقة مع القنّاص وتقع في غرامه. وتحمل منه، لكنها لم تستدرك الحمل إلّا في الشهر الرابع؛ إذ أصبح من المستحيل أن تجهض الجنين، فتقرر الانتحار كي لا تعرف عائلتها بقصة الحمل. لكنها تحاول، أن تختبر القنّاص كفرصة أخيرة قبل أن تتناول السم، تخبره بأنها حامل؛ إلّا أن القنّاص كان شديد الدهاء والمكر، علم أن زهرة اكتشفت أمره، فأنكر فعلته بداية، وادعى أنه يخرج إلى السطح لملاقاتها فقط؛ لكنه ما لبث أن وعدها بأنه في اليوم التالي، سيأتي وعائلته كي يطلب يدها من أهلها.

تعود زهرة أدراجها إلى المنزل، مفعمة بالأمل، تفكر في اليوم التالي، وفي الحياة التي تنتظرها؛ إلّا أن القنّاص حافظ على مهنته كقنّاص و«إله حرب». في طريق عودتها، أرداها قتيلة في الشارع، لينهي قصة معاناتها الطويلة.

واقع الحرب وما سبقها

يسود البيئة الاجتماعية - السياسية في لبنان، في الفترة التي سبقت الحرب، ولاحقاً في زمن الحرب، «الزيف والخداع والرشوة والفساد والقمع، ما يؤدي إلى تشويه الشخصيات»[2]، هذا التشوّه، يلعب دوراً أساسياً في بناء النص وتدرّجه، مشيراً إلى «الخلل الذي يعانيه المجتمع اللبناني، بوصفه إطاراً اجتمعت فيه عوامل الطرد كافة، والمقصود جميع الدوافع المحفزة للهجرة». فنرى أن الخال هاشم، السوري القومي، اضطر إلى الهرب خارج لبنان، إثر محاولة الانقلاب على الرئيس فؤاد شهاب، وهذا الهرب مثّل إحباطاً للشاب المندفع نحو التغيير السياسي، والمهووس بحب لبنان. بينما ماجد الهارب أيضاً، من الواقع الاجتماعي البائس للجنوبيين إلى أفريقيا. مثّل الخروج أيضاً خيبةً له،

---

(١) صلاح صالح، الرواية العربية في الصحراء، منشورات وزارة الثقافة، الكويت، ط١، ١٩٨٩، ص ٧٦.

(٢) عبد المجيد زراقط، في بناء الرواية اللبنانية، مرجع سابق، ص ٣٥٠.

فالواقع في أفريقيا لم يكن مختلفاً، إذ يعاني اللبنانيون القادمون من بيئات الفقر، تميزاً طبقياً هناك، ويظهر ذلك، عندما ذهب ماجد وهاشم إلى حفلة في السفارة اللبنانية، هناك، تمّ الترحيب بالأثرياء فقط. «كان سكان الشارع جميعهم من اللبنانيين، الذين يعيشون في بيوت أشبه بالمساكن الشعبية، خشبية ومتصلة بعضها ببعض، تفوح منها رائحة المأكولات ورائحة طبخ أمي». هكذا تظهر أفريقيا في الرواية، وتظهر «مأساة الفئات المهمّشة الوافدة من الأرياف الفقيرة، إلى بلاد الحرّ والرطوبة، للعيش بعيداً عن العوز والحاجة»[١].

فرض الواقع الاجتماعي ما قبل الحرب، على زهرة، حتمية أن تكون خاضعةً للذكر. فالعائلة العربية آنذاك، «لا تزال محكومة بعلاقات الإنتاج الطبقية، وبمقاييس المحرّمات الجنسية والدينية، ومقيدة بعلاقات القرابة وسيطرة القرابة العصبية»[٢]. الذكر سلطة، لا يُحاسب على أخطائه، ويبقى «أسيراً لازدواج الرؤية والخطاب. هو تقدمي نظرياً، يدرك ضرورة انسجام المعتقد والسلوك؛ لكنه عملياً أسير فرط حريته وفائض حقوقه، وانضباطه للقيم والمعايير، التي لن تفقد سوى القليل من قدرتها على ضبط سلوك الفرد في المجتمع»[٣]، بينما الأنثى خطّاءة دائماً، تبحث عن التبرير، وتلجأ إلى التحايل والكذب.

بدأ هذا التميز، بشكله الأولي في حياة زهرة، من المنزل، حيث الأخ الأزعر، والأم التي تغطي عليه ولا تحاسبه، حتى عندما استيقظت مرة، ورأته يحاول سرقة الذهب من يديها. في المقلب الآخر، كانت زهرة تُحَاسب على كل شاردة وواردة، مروراً بالتفاصيل الشخصية، كالبثور في وجهها، وانتقادات الأب اللاذعة.

لاحقاً، يتحرّش ابن خالة زهرة بها، من دون أية تبعات للموضوع، فهي اعتادت الصمت، وهو نجا بفعلته من دون حساب. لكن الحادثة حُفرت في ذاكرة الفتاة، وأسست قاعدة لتراكم الكثير من المخاوف والهواجس. كذلك الأمر كان مع مالك، الذي لم تستطع

---

(١) رفيف صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، مرجع سابق، ص ١٩٤ و١٩٥.

(٢) د. خليل أحمد خليل، المرأة العربية وقضايا التغيير، الطبعة الثانية ١٩٨٢، دار الطليعة، بيروت، ص١٢٣.

(٣) أفق التحولات في الرواية العربية، عدة باحثين، ط١ ٢٠٠٣، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠١١، ص١٠٢.

زهرة إيقافه عن اغتصابها في كل مرّة. على الرغم من حملها وإجهاضها مرتين. انتهت قصة مالك متنصلاً من زهرة، ورفض طلبها بأن يتزوجا ويعترف بحملها منه. هكذا تنسحب الأزمات إلى الخال - المتحرّش، والزوج ماجد - المغتصب. وفي النهاية، «يخرج الجميع ويُمنى خروجهم بالخيبة، فتنشب الحرب، ولا يستطيع النظام الفاسد المهترئ إيقافها»[١].

وأخيراً، في زمن الحرب، التي تفرض واقع الفوضى وعدم المحاسبة، ما يتيح لزهرة التحرك بحرية أكثر، فتتعرف إلى جسدها ورغباتها، «ويمكن القول، إن الدمار العام والشامل، وضع الشخصية الروائية أمام البحث عن ذاتها، وفي هذا البحث عن الذات، بدت معاني الوطن والهوية والانتماء مرتهنة بمبدأ وجود الأنا، من حيث علاقته بذاته»[٢]، وهذا، ما يشير إلى انكفاء زهرة على الذاتي، ومعاينة الواقع بمنظور فردي، باحثة عن ملجأ أخير يصلح ذاتها المعطوبة؛ وكان القنّاص المخادع الذي أرداها في نهاية المطاف، عندما علم بأمر حملها. فيظهر التماهي «بين العنف الأبوي باعتباره سلطة ذكورية قرينها القنّاص، وبين الدمار الذي يصيب جسدها الأنثوي كما أصاب جسد المدينة»[٣].

والعبرة من القول، إن كل الأحداث التي مرّت على حياة زهرة، ورسخت في ذاكرتها، مؤسّسة لأزمات نفسية عميقة لا تزول، مثل بثور وجهها. قابلها في الطرف الآخر، لا مبالاة ذكورية وتنصّل من المسؤولية. فالذكر يعلم جيداً، أنه في نهاية الأمر لن يحاسبه أحد على أفعاله، بينما الأنثى زهرة، بقيت حتى اللحظة الأخيرة، أي قبل أن تتلقّى الرصاصة بدقائق، أسيرة الخوف والهواجس، تفكّر في أهلها، وماذا ستقول لهم عن علاقتها بالقنّاص، وحملها منه.

حضور المرأة في الحرب اللبنانية

يمكن التعامل مع شخصية زهرة في رواية حنان الشيخ، على أنها إفراز نسوي للحرب

(١) أفق التحولات في الرواية العربية، مرجع سابق، ص٣٥٠.

(٢) يمنى العيد، الرواية العربية، المتخيل وبنيته الفنية، مرجع سابق، ص٤٠.

(٣) م.ن.، ص ٢٢١.

الأهلية اللبنانية. العلاقة بين البطلة والحرب تبدو أكثر من وثيقة، لدرجة أن المراحل الحياتية والتجارب التي عاشتها زهرة، في زمن ما قبل الحرب، ليست سوى مقدّمات أو إشارات للحظة الحرب، التي ستكشف أكثر فأكثر مآلات هذه الشخصية وجوهرها الداخلي.

التأزم النفسي

ليس من قبيل الصدفة، أن تُدخل الروائية حنان الشيخ، بطلتها إلى زمن الحرب الكاشف، الحرب التي أحدثت انقلاباً في حياتها، نتيجة ما يحيط بها من قلق وأزمات شديدة القساوة مرّت بها.

لقد تقاطع جنون زهرة مع جنون واقعها، إذ كيف يمكن أن تقبل على كل هذا العبث العام، بعبث شخصي يضاهيه فاعلية؟ عبثٌ، سيضعها أمام ذاتها، بعد صخب التجارب الماضية وضجيجها. «في زمن الحرب، ولد زمن زهرة الداخلي الجديد»[1]. حين يتمزق بلدُ واقعٍ ما، وتتحوّل شوارعه إلى متاريس، سينعكس ذلك بالضرورة على الأفراد الذين يعيشون فيه. أمّا في الرواية، فإن «الدمار العام والشامل، يضع الشخصية الروائية أمام البحث عن ذاتها، وفي هذا البحث عن الذات، تبدأ معاني الوطن والهوية والانتماء، مرتهنة لمبدأ وجود الـ«أنا» من حيث علاقته بذاته» [2].

ستغير الحرب مسار حياة زهرة، فتتلقفها بادئ الأمر بكثير من الدهشة، ويتبادر إلى ذهنها الكثير من الأسئلة الطفولية: «أنا لم أعد زهرة. هذا باختصار، تساؤلاتي واستفهاماتي لا تتوقف... لماذا يسيطر الموت من منتصف هذا الشارع، حتى آخره، فيتهاوى الطفل ويتهاوى الرجل وتتهاوى المرأة، كلهم رصاصة في الرأس»[3]؛ لكنه وفي الجانب البعيد

---

(١) يمنى العيد، موسوعة الكاتبة العربية، ١٨٧٣-١٩٩٩، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط١، ٢٠٠٤، ص ٢٥.

(٢) يمنى العيد، الرواية العربية، المتخيل وبنيته الفنية، مرجع سابق، ص٦٧.

(٣) حكاية زهرة، مصدر سابق، ص١٥٣ و١٥٤.

عن إدراكها الحرب، كانت لذة الزمن المتوقف بالنسبة إليها لا تضاهى، فالحرب بدأت تعيدها إلى ذاتها، بعيداً عن ضغوط الأهل والعالم، حيث الأولوية أصبحت المحافظة على الحياة، وتأمين سُبل العيش تحت حصار القنابل والرصاص. «أرتاحُ عند سماعي أن المعارك ضارية، والجبهات كلها مشتعلة. معناه أن حدودي تقررت ضمن هذه الجدران. وكل ما تتمناه لي أمي كالزواج مرّة أخرى، دُفن مع رعد هذه الصواريخ وبرقها»[١]، تقول زهرة.

جعلت الحرب زهرة تنسى كل صور ماضيها الأسود، «لترفع عن فمها اليد التي أطبقت عليه منذ الصغر»[٢]، من مالك في الكاراج، إلى ماجد وخالها في أفريقيا، «ماتوا جميعاً وما تركوا حتى الذكرى. الحرب أماتتهم كما أيقظتني. كما جعلتني أحيا»[٣].

يُلاحظ، أن الحرب خفّفت من غربة زهرة في مجتمعها، فالناس أصبحوا سواسية أمام سطوة السلاح، الفروق الطبقية زالت، والقذيفة لا تفرّق بين منزل فخم وآخر فقير، وبين امرأة جميلة وأخرى بشعة، فتقول: «أنا في البيت، البيت الذي يختبئ فيه كل البشر من مختلف الطبقات والعقليات. حتى الجميلات اللواتي كنا نراهن في صفحات المجتمع، وضعهن الآن كوضعي، مختبئات في إحدى زوايا منازلهن الجميلة، حتى أنهن يسمعن ما أسمعه، يفكرن في ما أفكر به»[٤]. هي الحرب بوصفها تغييراً راديكالياً في الوسط الحاضن لها، فككت «البنى القيمية للمدينة وثقافتها»[٥].

بين سلطتين ذكوريتين

حين القول، إن زهـرة عاشت الحرب، قبل بدايتها عبر إشـارات ومقدّمات، المقصود بذلك، تلك التصدعات السياسية، التي كانت تحيل كل ما هو اجتماعي ونفسي في

---

(١) حكاية زهرة، مصدر سابق، ص ١٤٥.
(٢) عفيف فراج، الحرية في أدب المرأة، مرجع سابق، ص٢٧٤.
(٣) حكاية زهرة، مصدر سابق، ص١٥٥.
(٤) م.ن.، ص١٤٥.
(٥) د. يمنى العيد، الرواية العربية المتخيل وبنيته الفنية، مرجع سابق، ص٣٨.

لبنان، إلى تشوّهات تتبدّى في حيوات الأفراد، وعلاقتهم بعضهم ببعض. أمّا في المنحى التأريخي، فإنّ الزمن الرسمي لاندلاع الحرب، هو ١٣ نيسان ١٩٧٥؛ إلّا أن هناك من «رأى أن الحرب اللبنانية بدأت سنة ١٩٥٨، عندما شهد المجتمع اللبناني انقساماً مسيحياً إسلامياً، بسبب الموقف الرسمي المؤيد لحلف بغداد، المناهض لسياسة الرئيس المصري جمال عبد الناصر. وهناك من رأى، أن الحرب بدأت سنة ١٩٦٧، مع قدوم الفلسطينيين إلى لبنان، وانطلاق حركة المقاومة الفلسطينية. فانعقاد اتفاقية القاهرة في ٣ ت٢ ١٩٦٩ بين لبنان ومنظمة التحرير، برعاية الجمهورية العربية المتّحدة، وما تبع ذلك، من انقسام اللبنانيين بين مؤيد ومعارض، وإلى تعاقب سلسلة من الأزمات بين السلطة اللبنانية والثورة الفلسطينية، وصولاً إلى حادثة عين الرمانة، التي كانت الشرارة التي أشعلت فتيل الحرب»[١].

تبقي زهرة على مسافة بينها وبين الحدث، تحاول أن تدرك ما يحدث من خلال الصحف، وتحرّكات المقاتلين في الحي، «بتسجيل الظواهر، واتخاذ قرارات ساذجة، مثل دعوة المسلحين إلى إطلاق المخطوفين»[٢]، أو كتابة رسائل ساذجة إلى زعماء الحرب، كي يوقفوا القتال. تحاول أن تبحث عن الحقيقة، ولا تصدق أعداد الموتى، وهول ما يحدث، فبينما أمّها تقول باستمرار: «الله يقطعهم المسيحية»[٣]، ينظر الأب إلى الحرب، على أنها لعبة بين الدول، ولا علاقة لها بمسيحي أو مسلم. بينما الأخ أحمد، ينجرف مع المليشيات إلى ساحات القتال، بعد أن كان عاطلاً عن العمل قبل الحرب، ويبرر قتاله في كل مرّة، بطريقة مختلفة عن التي سبقتها، مثل الدفاع عن الشيعة، واسترداد حقوقهم، أو أنه يقاتل من أجل تحرير فلسطين...

البيت الذي نشأت فيه زهرة، بيت شيعي جنوبي، لا يحتكم إلى أعراف المذهب الشيعي كتدين وممارسة، بقدر ما يحتكم إلى أعراف الريف الجنوبي، والتقاليد المجتمعية الرائجة آنذاك في الأحياء الشعبية لبيروت، التي كانت امتداداً قيمياً للريف. الأب، السلطة

---

(١) رفيف رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، مرجع سابق، ص ٨٩.

(٢) عبد المجيد زراقط، بناء الرواية اللبنانية، مرجع سابق، ص١٦٣.

(٣) م.ن.، ص١٤٩.

الأبوية الذكورية المطلقة، الشارب الهتلري، والوجه المتجهّم. كأن الإحالة الرمزية إلى الديكتاتور الأعتى في تاريخ البشرية، هتلر. والبدلة الكاكية والساعة، كانتا مجاز العسكر والنظام المنضبط بالأوامر الصارمة.

يستيقظ الأب في ساعة محددة، يذهب إلى عمله بوصفه سائق الترام. علاقة زهرة دائمة التوتر مع أبيها. تقول: «وجدت أن علاقتي متوترة معه منذ أن وعيته، في بذلته الكاكية وشاربي هتلر، وصوته الرنان في البيت، وبالتالي اصطدامه الدائم مع أمي»[١].

يشكّل الأب، برعم الخوف الذي تكوّن داخل زهرة، وكبر البرعم ليصبح شجرة دكناء، تنهش وعيها والمحيط الذي يرافقها، متضخّماً عبر مسارات حياتها، ففي مجتمعنا الأب، «هو المحور الذي تنتظم حوله العائلة بشكليها الطبيعي والوطني، إذ إن العلاقة بين الأب وأبنائه، وبين الحاكم والمحكوم، علاقة هرمية، وإرادة الأب، في كل من الإطارين، هي الإرادة المطلقة، ويتمّ التعبير عنها، في العائلة والمجتمع، بنوع من الإجماع القسري الصامت، المبني على الطاعة والقمع»[٢].

الوالد بالنسبة إلى زهرة، في شكله الأولي، هو خوف الطفلة الصغيرة من أب متسلّط، ومفحل في ذكوريته، لا يتوانى في ضرب أمها. وفي أبعاده اللاحقة، خوفٌ نابعٌ من خطيئةٍ ارتكبتها زهرة، تمثّلت بفقدان عذريتها مع مالك صديق أخيها. تقول: «كنت أهرب إلى الحمّام في بيتنا في بيروت. خوفاً من أن تلتقي عينا أبي بعيني، ويكتشف أمري. فالبطش صفة تلازمه»[٣].

هكذا، تتوجد زهرة في أسرة ذات مناخ مضطرب، إذ إن «العلاقات الأسرية غير طبيعية، فتنشأ الفتاة في مناخ الصراع الدائم، ويدفعها الخوف إلى تمنّي الموت»[٤].

تتحدد هوية زهرة كأنثى، من خلال خوفها من والدها، السلطة الذكورية الأولى

---

(١) حنان الشيخ، حكاية زهرة، الطبعة الثالثة ١٩٩٨، دار الآداب، بيروت، ص٢٨.

(٢) د. هشام شرابي، البنية البطريركية بحث في المجتمع العربي المعاصر، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٦، ص٢٢.

(٣) حكاية زهرة، مصدر سابق، ص٢٧.

(٤) د. عبد المجيد زراقط، في بناء الرواية اللبنانية، مرجع سابق، ص١٥٩.

بالنسبة إليها، فتعبّر بذلك عن صورة المجتمع القائم في ذلك الوقت. هوية النساء فيه انعكاس لسطوة الذكور. وعلى الأرجح، إن خيار الراوية في استنباط زمن الحرب الأهلية، والتقاط سماته، ستكشف أنه زمن ذكوري بامتياز، لا بل مضاعف الذكورة.

ففي الحرب، وكما ظهر في الرواية، يخفت صوت الأنوثة الباحث عن السلم، ليرتفع صوت الذكورة الداعي إلى قتال. لكن، يجب عدم الانزلاق نحو ثنائية كلاسيكية مفادها: (ذكورة = حرب، أنوثة = سلام)؛ لكننا أيضاً، لن نستطيع أن نتجنّب، اعتراض كاتبة لبنانية أخرى، هي هدى بركات في روايتها **حجر الضحك**، التي اعتبرت أن الحرب نابعة من داخل الذكورة، إذ اختارت أن تجعل بطلها خليل مِثلي الجنس يميل إلى السلام. في ذلك، دلالة واضحة على أن نقيض الحرب هو الأنوثة الفائضة، فيما مادتها الأولية الذكورة الفائضة.

على الرغم، من أن حنان الشيخ، لا تتقصد رسم رؤية أيديولوجية رافضة الحرب، كما فعلت بركات، الأمر الذي ترك لبطلتها حرية التنقل بين تجارب حياتية شتّى، ويُلاحظ أن الكثير من التقاطعات تبرز بين خليل، الذي يستمد ملامحه من الجمال الأنثوي، وبين زهرة، الأنثى التي تعيش تحت سلطات ذكورية متعددة. فالاثنان، يقعان ضحية السلطة المزدوجة المركّبة من الذكورة والحرب. هذه السلطة، تتدرج في وعي زهرة من الأب والخال، لتأخذ شكلها الأخير بالعلاقة مع القنّاص. ما يعني أن المرأة في زمن الحرب، ضحية تلك الجرعة المضاعفة للسلطة الذكورية، إذ تنفلش هذه السلطة وتعبّر عن ذاتها بكل أشكال القسوة والعنف. لقد كان جسد خليل الأنثوي، الدلالة الأوضح على موقفه من الحرب، كذلك الحال مع زهرة، لكن مع مساحات دلالية أكثر رحابة.

جسد زهرة ودلالاته

تتعرّض زهرة لتحرّش من قبل ابن خالتها، وتفقد عذريتها مع مالك صديق أخيها، ليبدو جسدها عرضة للانتهاك من قبل العقلية الذكورية، التي لا تجد في جسد المرأة سوى أداة للمتعة الجنسية. الجسد الأداة سيتّخذ مع الخال هاشم دلالة سياسية. الرجل الهارب من لبنان إلى أفريقيا، بعد محاولة انقلاب فاشلة، يتحرّش بابنة أخته، كأنه وجد في جسدها،

معادلاً حِسياً لوطنه الذي ظلمه. زهرة بالنسبة إليه اختزالٌ لوطنه، فراح ينتقم منه، عبر تحويل عاطفة القرابة إلى دافع جنسي. وحين تزوجت ماجد، لتهرب من ذلك الواقع، يُفاجأ الزوج بأن عروسه ليست عذراء، فيُضيق عليها، ويسيء معاملتها، الأمر الذي يؤدي بزهرة إلى التأزّم النفسي.

هذا المسار الدلالي، الذي سلكه جسد زهرة، من الاغتصاب الذكوري، إلى التعويض عن الوطن، وصولاً إلى الجنون، سيختلف تماماً في الحرب عبر علاقتها مع القنّاص، «لم تحمل زهرة بندقية، لكنها أحبّت بندقية القنّاص»[1]، «إله الحرب»، «القنّاص الذي تعمّد قتل طفلٍ نائم بين ذراعي أمه ثم قتلها، في رواية تلك الذكريات لإملي نصرالله، هو نفسه الذي أسر زهرة وجعلها امرأة لا تخاف وتشعر بجسدها لأول مرة. وتتكسّر جميع السلطات الذكورية التي مرّت في حياتها، وتختفي التجارب الجنسية التي طبعت حياتها، ويبقى القنّاص «آلهة الحرب الكبرى، التي تدحرج آلهة القمع القديمة عن عروشها وعلى رأسها الأب»[2].

هكذا، وبيراعة، تفتح حنان الشيخ روايتها على إشكالية، تعبّر بوضوح عن حضور المرأة اللبنانية في الحرب، إذ تنهار السلطة الذكورية المتمثّلة بالتجارب السابقة، لا سيما الأب، فتقول زهرة: «دعني أصرخ أيها القنّاص من اللذة، حتى يسمع صراخي والدي، ويأتي ويراني ممددة، وجسدي قد التحم بقذارة أرض بناية الموت. دعه يَرَنَي مفرودة الفخذين مستسلمة... هذا إله الحرب، أتى وأطاح عذريتي المفقودة مرة ثانية وثالثة حتى المئة»[3].

وهكذا، يحضر القنّاص بوصفه سلطة ذكورية، أقلّ عنفاً من تلك التي خبرتها في السابق، القنّاص هو المخلّص الذي، دفع زهرة إلى التأقلم مع فكرة الحرب، والشعور بالاطمئنان، على نقيض كل سكان بيروت في تلك المرحلة، فتشكّل الحرب أسواراً تحمي

---

(١) عفيف فراج، الحرية في أدب المرأة، مرجع سابق، ص٢٧٦.

(٢) إملي نصرالله، تلك الذكريات، دار نوفل، ص٢٧٥.

(٣) حكاية زهرة، مصدر سابق، ص١٩٢.

زهرة من الرقابة، ومن السلطة الذكورية، وتسيطر حالة الفوضى التي لا يسأل الناس فيها بعضهم إلّا عن سُبل العيش والنجاة. فعند الحواجز مثلاً، لم يكن شباب الحي يسألون زهرة عن تحركاتها، لقد كانوا ينبهونها فقط من خطر القنص، «فهو، أي القنص، مغامرة الخروج من المنزل، يقابلها خطر القتل، قنصاً»[1]. بينما هي لا تهتم بذلك، وتتساءل: «لماذا عدت إنسانة مرتاحة في هذه الحرب؟ إن لأيامي بداية ونهاية الآن. لذلك آنا في حالة اطمئنان... الحرب تجعلني أعيش في سور نجاة أبدي»[2].

على الأرجح، إن العلاقة مع القنّاص، أحالت زهرة إلى تمرّد على الذاكرة والمخاوف المتراكمة، التي حفرت فيها عميقاً حتى وصلت إلى عمق الخوف، عندما كانت ترافق أمّها إلى لقاء عشيقها، مروراً بكل لحظاتها السوداء. ويترافق انتشال الخوف والذكريات من أعماق زهرة، مع تفجّر المكبوت الجنسي وانفلاشه مع القنّاص، فهو أول رجل تتمسّك بظهره، ولا تشيح وجهها عنه أثناء الجماع. لقد حوّلها القنّاص «إلى امرأة تتلذذ من دون خوف، بل وتضحك من ذلك الخوف»[3]. وهو الخيار الذكوري الأول لها، لا يفرض عليها من فوق، كما في السابق.

هي من اختارت أن تغريه، عندما خرجت من بيت خالتها المجاور له، من دون ثياب. كانت تشعر «أنها ولدت من جديد، وأن الماضي امّحى، وذلك لأنها تنفّذ قراراً اتخذته بحرية»[4]. سُلطة القنّاص الذكورية، وتمظهرها الحربي ظهرت عندما حملت منه، ولم تتدارك نفسها إلّا في الشهر الرابع، ليصبح المولود القادم واقعاً مفروضاً.

تشعر زهرة بالخطر، هي، المرأة التي يساهم زمن الحرب في سقوطها، لم يرحمها الزمن، ففكرت في الانتحار خوفاً من الفضيحة، لكن القنّاص يتكفل بمهمة إنهاء مسيرتها برصاصة غادرة أثناء عودتها إلى منزلها، فمثّل فعل القتل للقنّاص ولزهرة، «احتفالاً

---

(١) وصال خالد، دموع القمر، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط١، ١٩٨٠، ص ٣٢.

(٢) م.ن.، ص١٨٩.

(٣) عبد المجيد زراقط، في بناء الرواية اللبنانية، مرجع سابق، ص٣٤٣.

(٤) م.ن.، ص١٦٣.

بالخلاص، الخلاص المستقرّ بالموت، والقرار السريع بالصمت، وإنهاء حياة من دون مغفرة..»[١]، فيتوقف» زمن الشخصية ويتجمد بالموت..»[٢].

وهنا، تغدو «معاناة زهرة الذاتية، مؤشراً على معاناة جماعية، تعيشها المرأة من جهة، وتدليلاً على صلة الوصل بين هذه المعاناة والحرب من جهة أخرى»[٣].

بالنتيجة، إن سلطة القنّاص، الذي أطلق مشاعر زهرة وحريتها، بدت استكمالاً لسلطة الأب والأخ، وما بينهما من حالات تحرّش. بيّد أن السلطة القنّاصية تحمل قدراً من التناقض، فهي من جهة، مساحة للتعبير عن الجسد الأنثوي، ومن جهة أخرى، تقتل هذا الجسد.

قد يكون الجواب عن هذا التناقض، حاضراً في تفاصيل العلاقة، التي جمعت زهرة بالقنّاص. إذ كانت هذه العلاقة جنسية بحتة، قلّت فيها الحوارات التعارفية.

امرأة حنان الشيخ، وجدت في القنّاص فسحة لعيش لذّة الجسد؛ لكنها أيضاً، وجدت فيه فرصة لقتل الروح، التي تحطمت عبر التجارب السابقة. هذه الإشكالية تُظهر واقع المرأة في الحرب الأهلية، واقعاً أقرب إلى تمظهر السلطة الذكورية بأقسى حالاتها: القتل.

الحرب أسلوبياً

إن تشتت الأزمنة في الرواية، يمنعنا من تحديد المراحل العمرية، التي مرّت بها الشخصية بدقة، إذْ تُستقى المعلومات حولها تدريجاً، من خلال الاستذكار الزمني المتشظي. فالكاتبة «تستخدم الزمن وتعتبره مساعداً قديراً تستعين به، وتحركه ببراعة»[٤]، فنرى زهرة تتذكر وتسرد، كأنها تعيش اللحظات في الوقت الحاضر، وهو زمن الروي غير المعرّف، وخصوصاً أن الشخصية تلقى حتفها في نهاية الرواية، فيغدو الاستذكار بشكله،

---

(١) Etel Adnan, *Sitt Marie Rose. Sausalito: Post Apollo press.* Paris. 1982. p.104.

(٢) Jean Rousset: *Forme et signification*, Paris, Corti, 1964, p130

(٣) رفيف صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، مرجع سابق، ص ٢٦٤.

(٤) Guy Michaud: *L'Oeuvre et ses techniques*, Nizet,1957, p.145.

تقنية روائية، أكثر من سيرة تُروى على لسان صاحبتها، وبمضمونه انفلاش لذات غير سوية، ذات، أسيرة نقاط زمنية كثيفة الحضور في ذهنها، ترافقها على طول مسيرتها.

هذه التقينة الأسلوبية التي تعتمد خطاً زمنياً يتابع الحركة.. وخطاً يسترجع الماضي، تبدو طبيعية، إذ، «يتكسر زمن السرد في رواية الحرب اللبنانية، وبتكسره، يبدو زمناً حاضراً يوحي براهنيته»[١]، فالفعل الروائي، «حوّل تقنية السرد المتعاملة مع الزمن من وسيلة إلى وظيفة تمارس، بتكسير الزمن السردي، توليد دلالات التفكك المحلية على فعل الحرب نفسه».

زهرة شخصية الرواية الأنثى، جعلت منها حنان الشيخ تكثيفاً مطلقاً للاضطهاد الأنثوي، العاجز عن النهوض، تفشل أخيراً في الثورة لحريتها، إذ تنتهي حياتها برصاصة ذكورية غادرة.

في المقابل من زهرة، كان التكثيف المطلق أيضاً للذكورة بأشكالها البطريركية والجنسية. زهرة، هي أيضاً الراوي للقسم الأكبر من النص، وهي راوية مأزومة نفسياً، «تعاني اضطرابات نفسية. الأمر الذي أضاف إلى الطبيعة الانتقائية للوقائع، مسألة ضبابية الأزمنة التي أحاطت بها»[٢]. ذروة التأزّم، تبدو على شكل انهيارات عصبية متتابعة. ولسان الروي مرتبك، لا يستجمع نفسه في زمان واحد، بل يتشظّى على أزمنة متعددة ومتداخلة، ويتمدد إلى أعماق الماضي، كما يذهب إلى استشراف المستقبل، ويحوم في حاضر غير واضح المعالم الزمنية. «يتكسر زمن السرد في رواية الحرب اللبنانية، وهو بتكسره يبدو زمناً حاضراً يوحي براهنيته، لا يحيل على ماض قريب أو بعيد إلّا في ما ندر»[٣].

تتذكر زهرة تفاصيل انتقائية من طفولتها، بتركيز مكثف على الذاتي في القسم الأول، وتفاعل مع المحيط في القسم الثاني من الرواية. إشارة إلى أن «الاستذكار المضخم بلاء، شأنه شأن الاستذكار المنقوص أو المطموس»[٤].

(١) يمنى العيد، الرواية العربية، المتخيل وبنيته الفنية، مرجع سابق، ص٤١.

(٢) رفيف رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، مرجع سابق، ص ٤٣٥ و٤٣٦.

(٣) د. يمنى العيد، الرواية العربية المتخيل وبنيته الفنية، مرجع سابق، ص٤١.

(٤) جمال شحيد، الذاكرة في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ٢٠١١، ص١٣٨.

هكذا، نتعرف إلى زهرة في المنزل، وفي غرفة مالك، حيث جعلتها هذه العلاقة، «شاهدةً على اغتصابها بعد فقدانها القدرة على الاحتجاج، بسبب الخوف المتأصل فيها منذ الطفولة، وسمت لاحقاً علاقة الفتاة بالنماذج الذكورية كافة، خاصة علاقتها بزوجها ماجد قبل طلاقها منه. زهرة، التي استحكم بها المرض العصابي، جعلها ترى في كل رجل مجرد مغتصب، ولم تُبعد هذه الصورة عن أقرب الناس إليها، أي خالها المهاجر في أفريقيا»[١].

وكلّ ذلك، بعيداً عن معطيات الواقع السابق لواقع الحرب، الذي نتعرّف إليه أكثر، من خلال الشخصيات الأخرى، التي تتناوب على الروي في القسم الأول، لتظهر الحبكة من مناظير مختلفة، وتغطي على الذاتي الخاص بزهرة، بالعام المتصل بواقع لبنان وأفريقيا في تلك المرحلة.

هكذا، يبدو للوهلة الأولى، أن تشكل وعي زهرة للمحيط جاء من الذاكرة. «ويتماشى التذكر والإدراك ويتجاوران، كما لو كان التذكر ظِلاً للإدراك. فتبدأ عملية السرد، مع العلم أن دماغ السارد يعيد تنظيم المعطيات باستمرار، ويشكلها، لا كما حدثت فعلاً، بل كما ظن هو، أنها حدثت بهذه الصورة أو تلك»[٢].

ويتوضح هنا، مصدران رئيسان للسلوك والإدراك: الأول، هو المنزل (الأب الديكتاتور، التمييز، الاضطهاد)، والثاني، هو ردّة الفعل النفسية على التحرّش الجنسي، وسطوة الذكر في المجتمع. فنرى زهرة تستذكر خروجها مع أمّها إلى العشيق، وخجلها وخوفها، وتستذكر التمييز بينها وبين أخيها في المنزل، ضرب الأب، وتفاصيله الشكلية، التي تستحضر غير مرة في التذكر، هو للتأكيد على القسوة والأثر المتروك في النفسية. أيضاً يحضر مالك وغرفته في الكاراج، والخداع ولحظات فقدان العذرية، وما يتبعها من خوف.

لكن، يُكتشف مع تقدم السرد، أن لزهرة مصادر أخرى، مجهولة أو مفقودة في المتن، وذلك يتجلى في شدة التناقضات التي تقع فيها الشخصية، بسبب عدم سويتها

---

(١) رفيف صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، مرجع سابق، ص٢٦٥.

(٢) م.ن.، ص٢٤٢.

النفسية. و«تبدو اللاسوية.... معاناة فعلية لتفكك تعيشه الشخصية، وتعبّر عنه بسلوكياتها ومنطوقاتها، أو بما تحكيه من لغات ويرتسم من حوارات، ومشاهد تفصح عن هذه الهوية اللاسوية»[١].

تعيش شخصية زهرة، «الآن» في الماضي و«الآن» في الحاضر، تتنوّع في مواقفها وردّات أفعالها، ما ينمّ على الحالة غير السوية، بحيث «تتصف الشخصية اللاسوية في الرواية، بالقلق والخوف، والنسيان، والعصاب والهلوسة، وبافتقادها اليقين في علاقتها بما حولها، وبمن حولها فتنكفئ على ذاتها، أو تقوم بأفعال تشير إلى لا سويتها»[٢]. هذه الشخصية المضطربة، أحياناً، يتوافر لها سياق روائي، كي تمارس لا سويتها، وفي الوقت نفسه، تظهر في بناء روائي مضطرب وغير مكتمل، فلا نعرف في كثير من الأماكن مصدر أفكار زهرة، خصوصاً عندما تطرح رأيها بشكل تنظيري وفلسفي.

لا تستطيع زهرة التفلت من خالها، أو مصارحته بأنه يزعجها بتحرشه بها، تتحول مع ماجد إلى امرأة خبيثة، تريد أن تخدع شاباً تقليدياً بالزواج بها، كي تتستر على عدم عذريتها. وعلى الرغم من الضرورة التي دفعتها إلى هذا المكان، إلّا أن حيلةً تم استخدامها، يقول ماجد فيها: «هذه امرأة كاذبة وخائفة من الفضيحة وهي تمثل الندم»[٣]. مثال آخر، يتناول التناقض في الشخصية، هو موقف زهرة من الحرب، ففي مكان تبدو طفلةً مأزومة، تسأل أسئلة ساذجة عن معنى الحرب وجدواها، وتتمنى لو توقفها بأفكار بسيطة، وهذا أسلوب متّبع من قبل الروائية، لتدمير شخصية البطل العارف بالأمور، المؤدلج بالشخصية التي «لا تعرف، أو تظهر بصفتها لا تعرف، وتكتفي بالكشف»[٤]. لكن في مكان آخر، نجدها تدرك لعبة الحرب وتطمئن إليها، ولا تجد أي مانع أخلاقي من التودد إلى القنّاص، وخصوصاً

---

(١) أفق التحولات في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، تأليف مجموعة من الكتاب، بيروت ٢٠٠٣، ص٤٥.

(٢) م.ن.، ص٤٥.

(٣) حكاية زهرة، مصدر سبق ذكره، ص١٠٥.

(٤) أفق التحولات في الرواية العربية، مرجع سابق، ص٤٧.

بعد أن تراجعت سلطة الوالد، «فالحزام الجلدي لوالدها فقد قدرته، وأخوها المفضّل لدى العائلة رغم غبائه تمخض عن ذلك الأبله في الحرب..»(١).

«يبدو التناقض في شخصية زهرة وتصرّفاتها واضحاً في غير موقف، ما يجعل منظورها غير منسجم أو متماسك، ومن ذلك موقفها من الحرب، فهي من نحو أول، لا تصدق أن الحرب قامت، ولا تقتنع بموقف أي طرف من أطرافها، وتوافق والدها على أنها لعبة دولية... غير أنها من نحو ثان، تشعر بالارتياح في الحرب، وتجد الأمان في منطقه، وتعود امرأة سوية، وتجد لدى فارسها القنّاص الرعشة واللذة. كأن الحرب عندها توقفت قبل أن تتوقف فعلاً»(٢).

لكن زهرة في نهاية الأمر، امرأة مهزومة ومكسورة بالتتابع حتى نهاية مصيرها، «فالتجارب السلبية تركت بصماتها في جسدها، إلى درجة ظهرت وكأنها جرباء، تحفر جلدها دائماً، فيما الجرب لحق كل شيء فيها، حينما انتهك جسدها كثيراً، وأصبحت كائناً تائهاً لا ينتمي إلى جسد معين، تعيش ضروباً من الكراهية لنفسها ولغيرها»(٣). واكبت انهزاماتها و«ارتضت بأن تكون ضحية، قمعت جرحها، وارتضت باغتصابها وتلذذت به، فكان من المحتّم أن يستمر الجرح..»(٤)، لذا، فقدت القدرة على التعبير والمواجهة، فمنيت بالخسارة، ولم تكتف بإعلان فشلها، بل عبّرت عن سقوطها الفاجع، وتمزقها المريع، ودمارها الدموي الهائل.

---

(١) حنان الشيخ، حكاية زهرة، مصدر سابق، ص ١٦٨.

(٢) عبد المجيد زراقط، في بناء الرواية اللبنانية، الجزء الثاني، ص٥٧٣.

(٣) عبدالله إبراهيم، السرد النسوي، مرجع سابق، ص٢٥١.

(٤) Salameh, Nohad, *les enfants d'Avril. Nimes Edns*. Temps Parallèle. 1980 .p.36.

خلاصة ونتائج

حكاية زهرة، هي تحليل قوي لأثر الحرب، عبر تتبع الأحوال الانفعالية عند المرأة، ورصد حاجاتها الجنسية. كذلك تجرأت حنان الشيخ أن تنقل بلا حرج الحاجة الجنسية والإشباع الجنسي عند المرأة العربية، وفي أكثر من رواية ومنها، روايتها **مسك الغزال**، التي تناولت فيها العلاقات الجنسية بين النساء في الخليج العربي، فهوجمت الرواية وصاحبتها، وسُحبت من المكتبات في أبو ظبي ودول الخليج.

لا توغل حنان الشيخ في الحدث على حساب الشخصية، لا بل نراها تفسر الواقع من جوانية البطلة زهرة، وتلتزم زمنها الداخلي كمقياس لأزمنة السرد، حتى لو ضاعت «الآن» في الماضي، المتمثّل في الريف، والحاضر المتمثّل في الحرب والمستقبل المفتوح على الحرب ونتائجها.

إن القسم الأول من الرواية، الذي يحدث في زمن سابق للحرب، كان تمهيداً نفسياً ومناخياً لزمن الحرب، وذلك من خلال الواقع الاجتماعي البائس آنذاك، المتمثل بهجرة الشباب، وتردّي العلاقات الاجتماعية والاقتصادية، والأبرز من خلال شخصية زهرة، وهي التمهيد المجازي للحرب بقسمه الأكبر. الفتاة المضطربة، التي لا تستطيع التخلص من بثور وجهها، كما لا تستطيع إزالتها بالأدوية. مأزومة في أسرتها، ومستلبة الجسد من قبل المجتمع الذكوري، تعكس وضع لبنان بطبيعة الحال.

البلد الذي لم يستطع التخلص من مشاكله، وفي الوقت نفسه، لا يستطيع السيطرة عليها وضبطها كي لا تنفجر، الوطن المستلب من الخارج، والمباح أمام سياسات الدول. كان لا بد من أن تنفجر الحرب فيه، كما انفجرت زهرة بعد إخفاقها في زواجها وحياتها.

تعود زهرة إلى لبنان، لتعيش الحرب - التغيير، كما اعتقد كل فريق متحارب، خرجت ثم عادت، و«هذه السلسلة من الخروج/ الإخفاق، أدّت إلى خروج جماعي، تمثل بقيام

الحرب اللبنانية»[1]. هكذا بدت الحرب حتمية في نص حنان الشيخ، لكنها في الوقت نفسه، حرب عبثية كبطلة الرواية.

إن ظهور الحرب في الجزء الثاني من الرواية، لم يسيطر حَدَثياً على المناخ العام للنص، لا بل حافظت الكاتبة على السياق الذاتي لزهرة، حافظت على تحوّلات شخصيتها، قبل الحرب وأثنائها وبعدها، بين الريف وبيروت وأفريقيا. عاكسة واقع البطلة المأزوم، بوصفها امرأة تعاني الاضطهاد والتمييز، جسدها ليس ملكاً لها، وقرارتها هي الهرب دائماً.

ذلك العمق في شخصنة الرواية، وتمركزها حول زهرة، يعود إلى هاجس الكاتبة، بإلقاء الضوء على قضية المرأة وحريتها حتى في زمن الحرب. وهو الزمن، الذي لا وقت فيه، لطرح قضايا كهذه كما يرى كثيرون؛ لكن الكاتبة «بوصفها امرأة، أكثر مكابدة لعوامل اختلال ميزان العدالة في المجتمع، وأشد يأساً من تحقق شخصية الرجل المساوي، وأكثر تطلباً للإنصاف»[2].

لذلك، إن معالجة حنان الشيخ موضوع المرأة في الحرب، تأتي من خلال رؤيتها لعنف الحرب وشراستها، وتفاقم وجع المرأة فيها وضياعها. فكانت صرخة بطلتها، وضياعها، ولا سويتها، تعكس ضياع وطن مزقته الحرب والصراعات الطائفية.

هي الحرب، الحرب التي تماهت معها شخصية زهرة المضطربة والمأزومة، التي كان لا بدّ لها أن تنفجر وتضيع، مع انفجار الحرب. وما زهرة إلّا انعكاس لأمراض المجتمع اللبناني، المتجذرة فيه منذ قيامه ككيان. مجتمع تحكمه عائلات تقليدية تكرر نفسها، وتتحكم فيه طائفية بغيضة. مجتمع ترأسه سلطة ذكورية بطريركية، هذه السلطة التي تمارس كل ضغوطاتها على المرأة بوصفها الكائن الأضعف.

تعبّر زهرة عن حالة الإنسان المقهور، نتيجة الظروف الاجتماعية البائسة للحرب، والأنثى المكبوتة والمصادرة الجسد، والخائفة الضائعة في الزمن والذاكرة. ويمثّل وجع

---

(١) عبد المجيد زراقط، في بناء الرواية اللبنانية، مرجع سابق، ص١٦٣.

(٢) م.ن.، ص١٢٤.

زهرة وقهرها وطناً لم يعرف الاستقرار ولا الفرح، وما الاعتداء على زهرة إلّا اعتداء على وطن مغلوب على أمره.

الكتابة في زمن الحرب، خصوصاً عن قضايا تحرر المرأة، في ذلك الزمن الصعب، هي ثورة في ذاتها، هي تحدٍّ لواقع الحرب من جهة، وللمجتمع المجحف بحق الأنثى من جهة أخرى. ولذلك ساهمت المرأة الكاتبة بقوة في أدب الحرب، وعكست أمراض الوطن، وتحملت بكل ما ملكت من قوة، لمواجهة القهر والحرب، وكانت خير مثال لما حملته المرأة، متساوية مع الرجل في همّه ومعاناته أثناء الحرب.

فالدعوة إلى المساواة بين الرجل والمرأة عند حنان الشيخ لا تنفصل في زمن السلم عن زمن الحرب، والنضال ضد التمييز لا يعرف زمناً؛ فويلات الحروب التي مرت على هذه المنطقة، كانت مضاعفة الأثر على الأنثى، من تشريد واغتصاب واعتداء. والمساواة المنشودة تلك، هي « النظرة الاعتبارية المساوية، وليس وضع الذكر والأنثى على قاعدة الحقوق المتساوية، مقابل الواجبات المتطابقة. وبعبارة أخرى، ألا يرتّب الاختلاف تراتبية اجتماعية؛ بل أن يكون منطلقاً لتفحص رؤية جديدة للحقوق والواجبات، وبالتالي لمعنى المساواة»[١].

وكما ورد، في رواية حنان الشيخ؛ فإن بداية شعور زهرة بالتمييز والاضطهاد، كان من خلال تمييز أخيها أحمد عنها في كل شيء، ومن ثم سطوة الأب وجبروته. فتكون المساواة في الأسرة والمنزل هي أساس لوعي المرأة حقوقها خارج البيت (تعلم، وعمل...)، فمثّل الرجل سلطته المزدوجة على الأسرة بوصفه حاميها ومعيلها، وسلطة على المرأة بوصفه مالكها. هذا، وإن حملت المجتمعات مع الوقت، تطوراً ملحوظاً، في إبراز دور المرأة في العلم والعمل، والنشاط الاجتماعي والمدني، وصولاً إلى الاستقلال الاقتصادي؛ لكنه غير كاف، في ظل ذهنية ذكورية لا تسلّم بتطور الأمور؛ فالمرأة لن تتحرر من دون تحرر ذهنية الرجل، ونظرته إلى المرأة واعترافه بدورها كياناً مستقلاً... وهذا ما لم يحدث في الرواية، لا في بيت زهرة العائلي، ولا في بيت الزوجية، لا قبل الحرب ولا خلالها.

---

(١) أفق التحولات في الرواية العربية، مرجع سابق، ص١٠٧.

أخذ هذا القمع المركّب مساراته القصوى، عبر القنّاص الذي تبدّى سلطةً إفرازية لتلك البنى، تراكمت في وعي زهرة. ما يشير إلى أن امرأة الحرب اللبنانية، أسيرة سلطتين، الأولى منضبطة بأعراف وتقاليد، وبُنى اجتماعية، تتناوب على قمع المرأة، والثانية، منفلشة، عابثة، لا تتورّع عن قتلها.

يمكن القول، إن رواية حكاية زهرة، هي رواية «فشل المجتمع إبّان الحروب، فلا حل ولا سلام في عالم يسوده الشر، وقتل القوي للضعيف، وسيادة الخيانة..»[1].

(١) Pierre brunel: *Histoire de la littérature francaise*, Bordos, 1972, p.493.

الفصل الثاني

- مقدمة

أ - الحضور الأدبي، والثقافي، والاجتماعي، للكاتبة نجوى بركات

ب- دراسة رواية يا سلام (١٩٩٩)

مقدمة

تمتلك الروائية اللبنانية نجوى بركات في روايتها **يا سلام**[1]، قدرة تحليلية ثاقبة على وصف آثار الحرب الأهلية في لبنان (١٩٧٥-١٩٩٠)، ومفاعيلها النفسية والاجتماعية على المرأة، «فالحرب فعل تدمير... تدمير كل شيء: البشر وما بنوه، التاريخ والحضارة والحياة والذاكرة»[2].

السياق البسيط والمألوف، الذي انتهجته الروائية حنان الشيخ في عملها **حكاية زهرة**، يتحوّل في نص بركات إلى سياق مركّب، حيث تتقلب شخصيات بركات بين نوازع بشرية متناقضة، الحب والكره، الحياة والموت، العنف والجنس. فالأم التي تخون زوجها في رواية **حكاية زهرة**، تظهر في رواية **يا سلام** أُماً قاتلة، تعمد إلى خنق ابنها القنّاص بالغاز.

قد يكون الفرق بين الروايتين، مفتاحاً مُغرياً، للدخول إلى نص نجوى بركات. ذلك، أن خيانة الأم في الرواية الأولى، إشارة واضحة إلى تحلل القيم والأخلاق، أما إقدامها على قتل ابنها في الرواية الثانية، فهو انعكاسٌ لمنظومة سلوكيات جديدة أفرزتها الحرب. سلوكيات تؤسّس لفعل القتل في الشوارع والأزقة، ليصبح دوّامة يغرق فيها الناس. فتنتقل لوثة القتل إلى الدواخل، ويختلط الأمر، فمن هو الذي يُقتل؟ الذات أم الآخر؟.

إنه الضياع والعبثية، في حرب خنقت الجميع، وقضت على أحلامهم ورغبتهم في حياة فضلى. تقول يمنى العيد: «إن توالي الهزائم يصدم رغبتنا في الخلاص، ويهزّ الوضوح بين الفواصل: بين الـ «هم» والـ «نحن»، بين القاتل والضحية، بين المتسلّط

---

(١) نجوى بركات، يا سلام، دار الآداب، ط١، ١٩٩٩، بيروت.

(٢) يمنى العيد، الكتابة: تحول في التحول، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٣، ص ١٥.

والمخلّص. فتتحول الحرب إلى فعل انتحار، إلى تدمير ذاتي»[1]. هكذا، قتلت الأم ابنها القنّاص، والأخت أخاها المعوّق، في رواية بركات يا سلام، في إطار متاهة القتل المتبادل بين الداخل والخارج، الذات والجماعة، الأنا والآخر. «إنها حرب بلا معنى. القاتل فيها مقتول، والمقتول قاتل، والكل ضحايا»[2].

(١) يمنى العيد، الكتابة: تحول في التحول، مرجع سابق، ص ٣٤.

(٢) يمنى العيد، الرواية العربية، المتخيل وبنيته الفنية، مرجع سابق، ص ٨٨.

أ- الحضور الأدبي، والثقافي، والاجتماعي، للكاتبة نجوى بركات: (١٩٦٠-...)

ليست صدفة، أن نلمس هذا الحضور الطاغي للقتل في أدب نجوى بركات، هذه الروائية التي تمثّل جيلاً روائياً شاباً، تفتّح وعيه على حرب لبنان الأهلية ١٩٧٥، لِذا، «تعذّر على نجوى وعلى أبناء جيلها، ألّا يحضر الموت بشدة في كتاباتهم، حتى لو آثروا عدم التطرق للحرب في بعض ما كتبوا، إلّا أن صورتها حاضرة في كل سطر، عُنفاً وموتاً وتدميراً للنفوس. وكأن نجوى بركات آثرت التوقف عند حقيقة موت الإنسان بعامة، ذكراً كان أم أنثى، الموت، الذي لمسه وعيها، ووعي أبناء جيلها كحقيقة أكيدة، لها أولوية على ما عداها من حقائق». [١]

«ولدت نجوى بركات سنة ١٩٦٠ في شمال لبنان، أتمّت تحصيلها المدرسي، والتحقت بالجامعة اللبنانية لدراسة الفنون الجميلة. بعد نشوب الحرب الأهلية بسنوات، هاجرت الكاتبة سنة ١٩٨٥ إلى فرنسا، ودرست في معهد السينما»[٢].

عملت بركات كاتبة صحفية في عدد من الصحف، والمجلات اللبنانية والعربية. «أعدّت وقدّمت برامج ثقافية، أنتجتها إذاعة فرنسا الدولية (RFI) وهيئة الإذاعة البريطانية»[٣] (BBC)، كما أنجزت عدداً من السيناريوهات الروائية والوثائقية. عملت على

---

(١) يمنى العيد، دراستها عن رواية حياة وآلام ابن سيلانة، دار الآداب، ط١، بيروت ١٩٩٥.

(٢) فيحاء عبد الهادي، هشام شرابي، المفكر والناقد، موقع ديوان العرب الإلكتروني.
http://www.diwanalarab.com/spip.php?article2183

(٣) عن موقع محترف كيف تكتب رواية على شبكة الإنترنت - http://mohtarafatnajwabarakat.com.

«تنشيط محترفات كتابية متنوعة في بلدان عربية وأوروبية. كما أنها أعدت وأخرجت خمس عشرة حلقة ثقافية لبرنامج قناة الجزيرة الثقافي: **موعد في المهجر**»[1].

صدر لها خمس روايات باللغة العربية، عن دار الآداب في بيروت وهي:

- المُحَـوِّل (١٩٨٦).
- حياة وآلام حمد ابن سيلانة (١٩٩٥).
- باص الأوادِم (١٩٩٦).
- يا سلام (١٩٩٩).
- لغة السر (٢٠٠٤).
- **la locataire du pot de fer** باللغة الفرنسية.

كذلك، «ترجمت مفكرة كامو في ثلاثة أجزاء، ستصدر قريباً عن دار الآداب.

تُرجمت روايـات بركات إلى الفرنسية والإنكليزية، والألمانية، ونالت جوائز عديدة»[2].

(١) عن موقع محترف كيف تكتب رواية على شبكة الإنترنت – http://mohtarafatnajwabarakat.com

(٢) عن موقع محترف كيف تكتب رواية، المرجع السابق.

ب- دراسة رواية يا سلام

مناخات الرواية، السوداوية

تصور نجوى بركات في روايتها يا سلام، أحوال بيروت بعد الحرب الأهلية التي عصفت بها، «بيروت السلم الأهلي، الذي رسّخه ظاهراً اتفاق الطائف، المدينة التي لا يتردد لقمان، بطلِ الرواية، في وصفها بـ«بلد القرف».[1] تظهر شخصيات الرواية، كائنات سلبية، فتكت الحرب بدواخلها، وتركتها عُرضة لكلّ أشكال الخراب النفسي. شخصيات عالقة في ماضيها، دون أن تجد أفقاً أو مستقبلاً لها. شخصيات محكومة بعلاقات استغلالية، تتوخّى الخلاص الوهمي، بعضها على حساب بعض. لقمان المقاتل السابق في الحرب الأهلية، يستغلّ علاقته الجنسية بسلام، ليحصل منها على المال. فيما الأخيرة، تبحث عن رجل يُشبع رغباتها الجنسية -اللاسوية- (كما سنرى لاحقاً)، بعد أن مات الأبرص، القنّاص الذي أحبّته، وعلاقتها به، لم يشبْها أي احتكاك جنسي.

في الحقيقة، لم يكن الأبرص إلّا أنموذجاً عن المقاتل المخصي، الذي تنعدم قدرته على ممارسة الجنس مع النساء، «فيتّجه عنفه إلى الخارج، نحو غيره من الرجال، يعرّيهم، يكوي أجسادهم بالنار، تعويضاً عن عقدة النقص التي تلازمه»[2]. والدة الأبرص، لوريس، تشاهد ابنها - المقاتل وزعيم الحي - يعذّب الناس، ويقتلع أظفارهم بالكماشة، يفجعها المشهد، فتعمد إلى التخلص منه، وخنقه بالغاز. سلام، التي تعيش في جوار لوريس، تستغل الأخيرة، وتحصل منها على الأموال، وتعطيها إلى لقمان. يقرر الأخير بالاتفاق مع

---

(١) عبده وازن، أبطال نجوى بركات تلتهمهم جرذان بيروت، جريدة الحياة، ١١/ ٢/ ٢٠١٢.

(٢) عاصم بدر الدين، قراءة في رواية يا سلام، مجلة حبر، العدد ٤، الكويت، ٢٠٠٣.

سلام تأسيس شركة لمكافحة الجرذان في المدينة، يشركان معهما، نجيب، رفيق القتال سابقاً، والذي يتورط في تجارة المخدرات، وحين يُضبط من قبل القوى الأمنية، يحتال على القانون مع شركائه، ويحوّل التهمة من اتجار بالمخدرات إلى تعاطيها. ينتهي به الأمر في المصح. هناك، في المصح يقيم أيضاً، سليم، الأخ الأصغر لسلام. تظهر علاقة غريبة، تربط هذه الأخت بأخيها -المجنون-. «سلام تحب شقيقها سليم. تسمح له برضاعة ثدييها منذ صغره، ويستمر الوضع مع زيارتها له في المصح»[١].

فكانت الرضاعة «هاجساً من هواجس سليم، مثلما كان الزواج هاجساً من هواجس سلام»[٢].

يساعد لقمان نجيباً على الخروج من المصح، فتتلقف سلام الرجل السادي، وتقيم معه علاقة جنسية عنيفة، متلذذة بضربه لها، وإحراق جسدها. «نجيب، الرجل السادي، لا يفهم الجنس بغير العنف الجسدي»، لا يخجل، أن بنتاً بتولاً اغتصبها، وأحرق جسدها بالنار أيام الحرب. انتحرت في ما بعد، لأنها لم تستطع أن تحتمل ما جرى لها. وعندما تعرّف إلى سلام، «صار يضربها أيضاً حين يمارسان الجنس، لكنها لم تنتحر، بل كانت تفتخر بتلك العلامات التي يحفرها نجيب على جسدها كل ليلة»[٣].

يتعرّف لقمان من خلال عمله الجديد في مكافحة الجرذان، إلى شيرين عالمة الآثار اللبنانية الأصل، المقيمة في باريس. يجد فيها باباً لخلاصه الفردي. يقيم معها علاقة، ويخطط للسفر برفقتها إلى فرنسا. يسخّر لقمان كل جهده لتنفيذ هذا المخطط، غير مكترث لخبر إلقاء القبض على مارينا عشيقته الروسية السابقة، التي تنتهي في السجن، بعد تورّطها في تهريب المخدّرات. «كان على لقمان، أن يسلك طريق المطار، ليلاقي في فرنسا، شيرين التي تزوجها، محققاً حلم الهروب من لبنان السلم الأهلي المزيف، لكن «الوحش» الكامن فيه، دفعه إلى التعريج على شقة لوريس، للسطو على أموالها. هناك وقع

---

(١) نجوى بركات، يا سلام، مصدر سابق، ص ٤٣.

(٢) عبده وازن، أبطال نجوى بركات تلتهمهم جرذان بيروت، جريدة الحياة، ١١/ ٢/ ٢٠١٢

(٣) عاصم بدر الدين، قراءة في رواية يا سلام، مجلة حبر، العدد ٤، ٢٠٠٣، الكويت، ص١٤.

فريسة في فخٍّ نصبته له لوريس، المرأة التي فقدت ابنها الأبرص أو إلياس، فقضى مخنوقاً بالغاز. أما نجيب، فلم يكن مصيره أقل مأسوية من مصير صديقه ورفيقه في الحرب والقتل لقمان، الذي انتهى ميتاً في بيت سلام. تحللت جثته جرّاء الجراثيم التي تأكلته، أثناء إجراء اختبارات على الجرذان. أقفلت سلام عليه الباب، مُصرّة على أنه نائم، وأنه لم يمت. حتى سلام انتهت مجنونة، منفوشة الشعر، هزيلة، شاحبة اللون. بعد أن قتلت أخاها المجنون سليم، الذي آوته في القبو، بعد طرده من المصح. راحت تغرزه بإبر المورفين ليظل مخدراً. وعندما اكتشفته ميتاً إثر إحدى الإبر، أتت بجرذان كثيرة لتنهشه، وتزيل جثته من الوجود، «تلك الجرذان التي نهشت جدران المدينة وجسدها وجسد نجيب»[1].

هكذا، ترسم نجوى بركات شبكةً من العلاقات العنفية القاسية بين شخصيات روايتها، الذين يتبادلون العنف والسادية والقتل والخنق بالغاز. تضعنا الرواية في مناخات «بيروت العالم السفلي، المنغلق على نفسه، بأهله وأمراضه وانحرافاته... لقمان، الأبرص، نجيب، سلام، سليم، لوريس... مارينا الروسية عشيقة لقمان، يحتل كل هؤلاء رقعة الشطرنج بوصفهم أبطالاً سلبيين، سيلقون مصائرهم المأسوية، التي كانوا يدركون أنهم سينتهون إليها، لأنهم عبثيون وعدميون ومصابون بلوثة الجنون والقتل»[2].

حضور المرأة في الرواية

إن الهدف من عرض مناخات رواية يا سلام، وعرض مصائر شخصياتها المأساوية، ليس سوى تمهيد ضروري، للبحث في صورة المرأة، التي عاشت زمن الحرب المرصود في الرواية، تحولاتها، مصائرها، علاقاتها. المرأة التي ظهرت صورتها في الرواية، عبر أربع شخصيات: سلام، لوريس، مارينا، شيرين. ولعل التعرض لكل شخصية من هذه الشخصيات على حِدة، وفهم مآلاتها وتحليل سلوكياتها، يكون مفيداً لرسم صورة المرأة، أو صورها التي أرادت نجوى بركات رصدها في سياق النص.

---

(١) أمية حمدان، الأزرق القادم مع الريح، أو نقطة البوصلة، دار الاتحاد، بيروت، ١٩٧٩، ص٧٩.

(٢) عبده وازن، أبطال نجوى بركات تلتهمهم جرذان بيروت، جريدة الحياة، ١١/ ٢ / ٢٠١٢.

هنا، لا بد من الإشارة، إلى أن الرواية لم تُتناول في دراسة ما، والأبحاث والمراجع حولها معدومة، باستثناء مقالات صحفية تناولتها، وهي قليلة جداً. لذا، لا بد من القول، أن التحليل لا يستند إلى مراجع تعود إليه، إلّا في ما ندر.

سلام: امرأة الخوف والجنون

تبدو سلام، الشخصية المركزية في رواية بركات، عالقة بين زمنين: زمن الحرب، حين اكتسبت وجودها كقيمة، من خلال العلاقة بالأبرص -قنّاص الحرب- الذي كان يتلذذ بقتل الناس. وزمن السلم الهش، الذي تبحث فيه عن رجلٍ يتزوّجها، لإشباع رغباتها الجنسية. علاقتها بالأبرص تكاد تكون علاقة حمائية، «فحين حصدت القذيفة والدي سلام المختبئين من القصف في الملجأ، هلل الأبرص طرباً وفرحاً»[1]. شعر حينها، أن سلام ستحتمي به، خصوصاً أنه زعيم الحي. وبالفعل تلمّست سلام بعضاً من الحمائية بسبب علاقتها بالأبرص.

سلام لم تحب الأبرص، أحبت سطوته، نفوذه، وجبروته. في زمن الحرب، حين أصبحت المرأة مكشوفة، أمام فوضى العنف والقتل والاستباحات المتواصلة. تجد سلام لنفسها سنداً قوياً تتكئ عليه. ولعل الدليل الأوضح، أن علاقة سلام بالأبرص كانت علاقة حمائية فقط، بعيداً عن ممارسة الجنس التي تعشقها، «لم يقربها الأبرص أبداً»[2]. كانت تعرف أنه مخصي، رغم ذلك مضت في العلاقة معه. كل ما كان يهمها، الحماية، والشعور بالأمان. مع رجل يمارس ذكوريته عبر بندقيته ورصاصه، وليس عبر قضيبه.

إذاً، المرأة في الحرب، يمكنها أن تحتمي بذكورية ما، لكنها ذكورية ناقصة، ذكورية تستعين بالسلاح والهيبة، لتعوّض نقصها البيولوجي.

بدت سلام عُرضة لسلطة ذكورية، تستمد قوّتها هذه المرة، ليس من التقاليد والأعراف، بل من الفوضى والعنف والشارع.

---

(١) نجوى بركات، يا سلام، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٩، ط١، ص ٢٩.

(٢) م.ن.، ص ٢٩.

ارتضت سلام هذه المعادلة، خلال سنوات الحرب وجنونها. لكن، في زمن السلم، وبعد موت الأبرص، تبدّل الأمر. ظهر لقمان المقاتل السابق، الذي يبدأ يومه بتحسس عضوه -كأنه يتفقد وجوده-. ويسميه «الزميل»، زيادةً في قيمته وأولويته، واعداً إياه بأيام ليست كالأيام. على النقيض من الأبرص كان لقمان. لقمان، يستمد وجوده من عضوه، لكن هذا الوجود، عبارة عن عضو فقط. خرج لقمان من الحرب منهزماً على المستوى الشخصي، فاقداً كل شيء، «فتلبّسه الإحساس بالدونية، والخسارة الكبيرة، وفقدانه الحب والحنان، وسيطرت عليه كراهية العالم، ظناً أن العالم كله حاقد عليه..»[1].

أمّا سلام، التي»لا تحمل ولا تعرف معنىً واحداً من معاني السلام والطمأنينة»[2]، فوجدت نفسها بين ذكوريتين. الأولى: سلاحية/ قوة، (الأبرص في زمن الحرب)، والثانية: قضيبية/ جنسية، (لقمان في زمن السلم). الأولى، تفتقد القضيب، والثانية تفتقد السلاح. في حين، تعاملت سلام مع الأبرص، من منطلق الحصول على الأمان في زمن الحرب، فإنّ تعاملها مع لقمان لم يخرج عن هذا السياق. لكن مفهوم الأمان قد تبدل مع تبدل الزمن. ففي الحرب، أيام الفوضى والخطف والقتل على الهوية، كانت بحاجة إلى من يحميها بسلاحه. وفي السلم، حين بات الجسد أكثر تحسساً لرغباته، كانت بحاجة إلى من يحميها بالقضيب. بمعنىً آخر، انتقلت مشاعر الحرب إلى زمن السلم.

يمكن القول، إن سلام، عرّفت بنفسها كامرأة، عبر الأبرص في الحرب، وعبر لقمان في السلم. السلاح والقضيب. الأمان، وممارسة الجنس. لكن هذا الفهم الأوّلي لشخصيتها، سيتبعه مرحلة ثانية، تبدو فيها أكثر وفاء لنوازعها وشهواتها.

سلام، الأم المازوشية

يسهل رصد المشاعر الأمومية لدى سلام، عبر علاقتها بأخيها المجنون، سليم، «هي التي ربّته. بعد أن أنجبته أمهما، وهي في عمر الخمسين. شبّت سلام وحيدة، بعد أن قرر

---

(١) نهى القاطرجي، الاغتصاب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ٢٠٠٣، ص ١٤٥.

(٢) مهى جرجور، العنف في المنتج القصصي اللبناني، منشورات الجامعة اللبنانية، ٢٠٠٦، ص ٢٨٠.

رحم الأم التوقف عن الإنجاب. لكنها، أي الأم، عادت لتغير رأيها فجأة، وتأتيها بسليم. كم كان متفوّقاً أخوها الصغير. بفضل سلام. هي التي ربّته. سهرت عليه، أطعمته، وهدهدته ونمّته، ودرّسته وأرضعته حتى كبر...»[١]. بعد أن يفقد سليم عقله، نتيجة اصطحاب الأبرص له في جولات الحرب، يصبح فعل الرضاعة بالنسبة إليه، دواء يعالجه من نوبات الصراخ المتعاقبة.

إن علاقات الحرب وانحرافاتها تمظهرت في جسد سلام. الجسد المهجوس بإشباع رغائبه الجنسية، سعى إلى ذلك عبر اتجاهين. استغلالي: يجد في لقمان و (زميله) متنفّساً عبر رشوته بالمال. ولذّوي، يجد في مرض سليم وجنونه، فرصة لاختبار اللذة عبر فعل الرضاعة.

بين اللذة واستغلال ممارساتها الجنسية عند لقمان وعند نجيب، «كان الجسد بشهوانيته وشياطينه مسرحاً أوحداً لعيش تلك النوازع»[٢] عند سلام. نوازع وشهوات، ستتطرف أكثر، لتبدو أشد تعبيراً عن آثار الحرب ومفاعيلها داخل النفوس، سلام تقيم علاقة جنسية مع نجيب السادي، الذي يتلذذ بجلد جسدها وإهانته، فيما هي، تشعر باللذة من جرّاء شعور الألم الذي يحدثه لها، «فحين أوقفها وسط الغرفة، وساطها بحزامه الجلدي على ظهرها، وعلى قفاها وفخذيها وأطرافها والثديين والوجه، لم تصرخ؛ بل إنها لم تئن. تلوّت قليلاً، كأنّما يدٌ رقيقة تداعبها بحنان. ما هالها أبداً، أن ترى خيوطاً حمراء ليلكية ترتسم على بدنها، وما أجفلتها يده، التي امتدت إلى الشعر كي تحني الرأس، وتجبرها على الركوع»[٣]. هكذا، باتت سلام مازوشية، تتلذذ بالقهر الذي ورثته من سنوات الحرب. علامات السوط الذي كان نجيب يجلدها به، ليست أكثر من رمزية لحقبة الحرب، التي جعلت سلام تتقبل الألم، وتتعامل معه كلذة ومتعة. أليست الحرب، اعتياد الألم..؟!

امرأة الحرب، كما تصورها نجوى بركات في شخصية سلام، هي امرأة «لا تمتلك

---

(١) مهى جرجور، العنف في المنتج القصصي اللبناني، مرجع سابق، ص ٤٣.
(٢) نهى سمارة، الطاولات عاشت أكثر من أمين، منشورات زهير بعلبكي، بيروت، ط١، ١٩٨١، ص ٥٦.
(٣) نهى سمارة، الطاولات عاشت أكثر من أمين، مرجع سابق، ص ٩٣.

إرادتها، خاضعة لغريزتها، عاطفتها المنحرفة جعلتها تنتقم من غيرها وتقتل..»[١]. تبحث دوماً عن الأمان في لجّة الفوضى، والقتل المُعَمّم. شعور القلق يسيطر على الحياة برمتها. وحده الجسد، قادر على فهم هذا الشعور، وتنفيسه جنسياً، فتصبح بندقية الأبرص إيحاءً قوياً على قضيب ذكوري حمائي، ظهر لاحقاً في قضيب حقيقي عند لقمان، في علاقة محكومة ببعد استغلالي يشبه ذلك الذي كان يربط سلام بالأبرص.

في الحرب كان جسدها المضطرب والقلق جنسياً يحتمي برمزية القضيب، أي البندقية. وفي السلم راحت تحتمي بالقضيب نفسه. إنه شعور الخوف. وكأن الحرب ما زالت مستمرة، توقفت في الخارج، وتواصلت في الداخل.

وإذا كان التحليل السابق، يضعنا أمام صفات محددة لسلام، تتمثل باضطرابها وقلقها، وتظهير ذلك جنسياً؛ فإن علاقتها الأمومية - الشاذة- مع أخيها سليم، لا تخرج عن هذا الإطار، مع فرق بسيط، هو أن سلام كانت تتبادل مشاعر الأمان مع سليم عبر فعل الرضاعة، ليصل الأمر مع نجيب إلى اختبار المازوشية.

باتت سلام عبدة مقهورة، تتلمس علامات الضرب والجَلد وتستمتع بها. واقع الحال، وصلت سلام إلى ذورة شعورها بالأمان مع نجيب. عبر معادلة معقدة: كي تقاوم الخوف، عليها أن تتألم بسياط رجل يحمل قهر الحرب وعسفها، ويعبّر عنها «برغبة جنسية محضة، يمارسها بالضرب والاستمتاع بتعذيب الآخر، وهذه الرغبة شكل من أشكال الاعتداء على الآخر وذلّه، يُعبَّر عنها بالجنس العنفي»[٢]. ويبرز هذا العنف خلال فترة الحروب، لما «تبعثه مشاهدة الفظاعات في خلق الوعي، وفي إيقاظ الشهوات الجنسية، فالحرب تثير شيئاً من الازدهار الاستوائي للنشاط الجنسي، الذي يقابل أعمال القتل على الجبهة. وهناك كثير من الشهادات تربط الاستمناء والرغبة القهرية في كشف الأعضاء الجنسية بالمخاوف والإثارة»[٣].

---

(١) Charles Calut: *Essais sur Flaubert*, A.G.Nizet, Paris, 1973, p.13.

(٢) Claude Balier, *psychanalyse des comportements violents*. P159.

(٣) Fussell, Paul, «*the Great War and Modern Memory*». New York: and Oxford: Oxford University press, 1977, P. 270.

إن رغبات الجسد «تستفيق أمام أخبار الموت وفي الحروب على الأغلب، وتتنشط الغريزة، فمعظم الرجال الذين ذهبوا إلى الحرب، ومعظم النساء اللاتي كنّ موجودات حولها، يتذكرون لهفتهم على الجنس، وأنه لم يحدث في حياتهم أن كانوا بهذه الدرجة من اللهفة الجنسية..»[١].

وتؤكّد الكاتبة نهى سمارة ذلك، في روايتها وجهان وامرأة، أن بطلتها، عندما شعرت بالرعب وهي وحيدة في ظل أحداث العنف، جلست على الأرض أمام المرآة وراقبت نفسها وهي تستمني..»[٢].

لذلك استطاع نجيب بالجنس العنفي، أن يحوّل وجود سلام، «إلى وجود مشيىء، ليثبت أن العنف نفسه، هو إثبات القوة والسطوة من جهة، وإذلال وجود الآخر وامتلاكه عبر قضيبه من جهة أخرى.. وهذه تشبه وحشية الحيوان نفسه..»[٣].

قد لا يكون إقدام سلام على قتل أخيها سليم والتخلص منه، من أجل البقاء مع نجيب والاستمتاع بألمه، سوى إشارة واضحة على أنها باتت متماهية مع موقعها، مستعبدة تستسيغ الذل الجنسي. حتى حين مات نجيب بالطاعون رفضت أن تعترف بذلك، «وما رفضها الاعتراف بالموت، إلّا تكثيف لمرض الشعب الجماعي خلال الحرب»[٤].

وبقيت سلام بعد قتل أخيها، تسبح في «مستنقع العنف الجنسي، الذي يؤدي إلى العنف الاجتماعي المبني على الممنوعات، في بيئة مشوّهة مغلقة، تُرى فيها المرأة من خلال حضورها في عالم الرجل وحمايته، ولا تُرى من خلال دورها الإنساني والاجتماعي، وهذا ما يُبقي صورتها عرضة للاهتزاز والتناقض...»[٥].

سلام، ليست سوى امرأة مضطربة، مهتزّة نفسياً. تشربت مأساة الحرب وعاشتها بتفاصيلها، تماهت مع الخوف والقلق، لتدفع ثمن ذلك، «علاقات جنسية منحرفة مع

---

(١) Broyles, William Jr. «*why Men love war*». In Esquire, November 1984, p.61.

(٢) نهى سمارة، وجهان وامرأة، منشورات زهير بعلبكي، بيروت، ١٩٧٦، ص ٥٦.

(٣) Jean Paul Sartre, *l'être et le néant*, Gallimard, 1943,p.442.

(٤) وصال خالد، دموع القمر، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط١، ١٩٨٠، ص ١٥٠.

(٥) مهى جرجور، العنف في المنتج القصصي اللبناني، مرجع سابق، ص ١٤٦.

ذكور، هم بدورهم، ضحايا حرب حمقاء، دفعت بهم إلى الجنون والجريمة»[١]. لِذا، تتنقّل سلام بين القضيب والرضاعة والمازوشية، لتصل إلى الجنون، كنهاية منطقية لمصيرها المأسوي.

لوريس: الأم، التي تنتصر لصورة الابن

ثمة مشترك ما، بين لوريس، والدة الأبرص وبين سلام. الاثنتان خاضتا تجربة الأمومة. ففي حين أن سلام، عاشت هذه التجربة ببعدها اللذوي الجنسي مع أخيها المعوّق سليم؛ فإن لوريس عاشتها ببعدها البيولوجي العاطفي مع ابنها الأبرص، الذي كرهت، أو إلياس الابن الذي أحبت.

واقع الحال، إن التصدّع الأساسي، الذي حصل في وعي لوريس الأمومي، سببه تلك المسافة بين إلياس -الطفل- الذي ربّته وحلمت بمستقبله، وبين الأبرص، المقاتل الذي بات رجل حرب. «وكبر إلياس، وجاءت الحرب. وساءت الأحوال. وانقطعت الطرق المؤدّية إلى مدرسته. وانتقل إلى مدرسة أخرى، لا تبعد سوى بضعة أمتار عن الحي. واختلف الصبي، وصار يعود إلى البيت مع الرفاق... وصار يُدعى الأبرص، وصارت والدة الأبرص، زعيم الحي»[٢].

لم يكن سهلاً على الأمّ، أن تحتمل صورة ابنها الحربجية، ولا سيما، أنها شاهدته بأمّ عينها كيف يعذّب ضحاياه، وينكّل بأجسادهم العارية. إلياس، الطفل الذي كانت لوريس تتّبعه إلى المدرسة، لتعطيه السندويشات، التي نسيها، بات قاتلاً، أمير حرب، يتلذذ بتعذيب ضحاياه...؟!.

حقيقةً لم تتمكن لوريس من تقبلها. أرادت أن تستعيد صورة إلياس، فعمدت إلى خنق الأبرص بالغاز وقتله. كان لا بد لها، أن تقتل إحدى الصورتين، لتحيا الأخرى في وعيها.

---

(١) Scott, Joen W, «*Women and war: A Focus for Rewriting History*». Women's studies Quarterly, vol.n 2. 1984. p.4.

(٢) رواية يا سلام، مصدر سابق، ص ١١١.

مات المقاتل وعاش الطفل. «قتلتك يا أبرص كي أسترجع صغيري إلياس. أعددتُ لك العشاء، فأكلتَ وقمتَ إلى غرفتك كي تنام. انتظرتُ، حتى سمعتُ صوت شخيرك الخافت الرتيب. حملت قنينة الغاز وفتحتها، ثم أغلقت عليك الباب»[١].

أرادت لوريس أيضاً، عبر قتل الأبرص، أن تصفّي حسابها مع الحرب، «التي تفوّقت على إرادة الإنسان، وعلى حنين الأحبة وعلى مشاعر الأمومة»[٢]. فالأخير، هو تكثيف لكل موبقات الحرب، ومساراتها المجنونة. هذا، ما قد يفسر إقدامها على قتل لقمان رفيق ابنها في الحرب، بالطريقة نفسها التي قتلت بها الأبرص، خنقاً بالغاز. فلقمان، هو امتداد لشخص الأبرص، والاثنان تكثيف لحقبة الحرب ومفاعيلها على لبنان وأبنائه، لبنان الذي، «بدا خلال حربه، كعانس عذراء قبيحة، عمرها ١٠٠٠ عام، بدا كأمٍّ مفجوعة تصرخ، وكراقصة مقهورة في كباريه،....»[٣].

بالعودة إلى المقارنة الأولى، بين أمومة سلام وأمومة لوريس، نجد أن سلام استسلمت لآثار الحرب، وعاشت أمومة جنسية شاذة مع أخيها المعوّق، لتقتله لاحقاً، انتصاراً لعلاقة جنسية أشد شذوذاً، تلك التي ربطتها بنجيب السادي. فيما لوريس، التي استسلمت أيضاً لآثار الحرب، انتصرت عبر قتل ابنها، قتل صورته الأولى غير الملوّثة بالإجرام، وتعذيب الآخرين.

بين الاستسلامين، تبدو ممارسة القتل، الحل الوحيد. القتل الذي اعتمدته نجوى بركات كثيمة رئيسية في نصها، ومنفذاً لنهايات أبطالها. كان لا بد من التعامل مع آثار الحرب بأدواتها. حيث معالجة صورة القاتل تتم بالقتل (لوريس). وعيش لذة الجنس تتم بالتعذيب (سلام).

---

(١) رواية يا سلام، مصدر سابق، ص ١٨٨

(٢) ليلى عسيران، قلعة الأسطة، دار النهار، بيروت، ١٩٧٩، ص ٥٦.

(٣) غالب حمزة أبو الفرج، واحترقت بيروت، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط١، ١٩٨٣، ص١٣.

مارينا وشيرين: المرأة من الخارج

قد لا تكون مارينا، شخصية فاعلة في السرد، بقدر ما هي شاهدة على مرحلة الخراب، التي أسستها الحرب الأهلية. مارينا، المرأة العاهرة الروسية كما وصفتها في الرواية، كانت على علاقة جنسية بلقمان، عملت في «كاباريهات» المدينة، تزوّجت من تاجر مخدرات، ورّطها في عمله، فتدخل إثر ذلك، إلى السجن. مارينا أيضاً، إحدى نتائج الحرب، وما تلاها من موبقات. ربطتها علاقة بمقاتل سابق، يعوّض كل نفوذه وجبروته القديم، بممارساته الجنسية. زواجها بتاجر المخدرات، لا يبدو بعيداً عن مناخات الحرب وسلمها الوهمي... تلك التجارة التي كانت رائجة آنذاك. وعليه، فإن مارينا شاهدة أولى على المسار الاجتماعي القيمي الذي أنتجته الحرب، بعد صراع مرير عصي على الحل، ذلك المسار تمثل بعلاقتها بمقاتل سابق وزوجة تاجر مخدرات.

يمكن القول في مارينا، إنها فتاة روسية، حياتها في بيروت بداية التسعينات، هي إطلالة خارجية على واقع المدينة المدمرة.

وإذا كانت هذه الشخصية، شاهداً من الخارج على كل ما أحدثته الحرب في المجتمع اللبناني، فإن شيرين، تُعتبر شاهداً خارجياً آخر. الفتاة الفرنسية من أصلٍ لبناني، تعمل في الحفريات، تأتي إلى وطنها الأم مع بعثة فرنسية، في إطار برنامج تعاون بين الأونيسكو والمديرية العامة للآثار. هذه الشخصية، لن تكون شاهدة فقط على مفاعيل زمن الحرب، عبر علاقتها بلقمان، وفكرة الخلاص التي شكلتها له، عبر خيار السفر إلى باريس. ستكون شيرين أيضاً، شاهداً على وهم زمنَ السلم وخرابه العميم. فقد «وقّع المجلس النيابي ووزارة الثقافة اتفاقاً مع منظمة الأونيسكو، حول ضرورة حماية كل هذه الآثار. لكن، لم تمضِ أسابيع، حتى أصدر المجلس النيابي نفسه، ودون أن يرفّ له جفن، أمراً بردم حفرة من أهم الحفر الأثرية، فغطّى الردمُ المعالمَ والأعمدة الرومانية بكاملها، لكي تُستبدَل بساعة وحديقة زهور».

هذه الواقعة، التي حصلت مع شيرين كانت بالغة الدلالة، فالبلد الصغير، الذي أنهكته

الحرب، لم يفقد فقط حاضره، وإنّما تاريخه وذاكرته، «بلاد فقدت ذاكرتها. حتى أنه لا أصل لها»[١].

بدت شخصية شيرين عاجزة أمام خراب الحاضر، العامل على محو الماضي. لم تتمكن من حماية آثار بلدها، وفي الوقت نفسه، لم تستطع اصطحاب لقمان إلى باريس، لإنقاذه مما هو عليه.

هكذا، ترتسم بعض التقاطعات بين مارينا الروسية وشيرين الفرنسية، من ناحية النظرة الخارجية إلى لبنان الحرب وسلمه المفتعل.

نساء من خارج دوامة القتل والعنف، أطللنَ على مناخات مأسوية. فيما وقعت مارينا ضحية السلوك القيمي، الذي أسسته الحرب بين لقمان وزوجها تاجر المخدرات، فإنّ شيرين، وقعت ضحية وهمها بأن الحرب انتهت، ولا بد من العودة إلى الوطن الأمّ، للمحافظة على آثاره.

امرأة يا سلام، ليست ضحية الرجل

على الأرجح، أن نجوى بركات، تقصّدت من وضع شخصيتي لوريس وسلام اللبنانيتين، في مرمى الاتّهام بالإجرام والقتل، ووضعت شخصيتي مارينا الروسية وشيرين الفرنسية في موقع الضحية، لتوزيع الخراب الذي حلّ بالبلد بين الداخل والخارج. الداخل الذي تكشفت تعقيداته النفسية والجنسية عند سلام ولوريس. والخارج الذي يبين حجم الأهوال التي ألمت به، عبر شيرين ومارينا.

هذه هي، امرأة الحرب عند نجوى بركات، تتقاسم بصورٍ شتَّى، دمارات عدة، نفسية واجتماعية، جنسية وتاريخية. امرأة تتأرجح بين عيش المآسي والإطالة فيها. سلام التي فرّغت قهر الحرب في علاقات جنسية، راوحت بين شذوذ الرضاعة مع الأخ، ومازوشية الحياة مع نجيب، ثم تقتل الإثنين لاحقاً، وتمضي إلى جنونها الخاص، الذي ذاب داخل دوّامة الجنون العام. ولوريس، الأم التي استعادت صورة ابنها الأولى، عبر قتل صورته

---

(١) رواية يا سلام، مصدر سابق، ص١٤٤ و١٤٥.

الثانية، مستتبعاً ذلك بقتل رفيقه لقمان. مارينا، ضحية العلاقات القاسية التي أنتجتها الحرب. وشيرين ضحية أوهامها بنهاية تلك الحرب.

يُمكن القول، إن كائنات نجوى بركات النسوية في الرواية، كائنات هشّة وقوية. مُستغَلة ومُستغِلة. قاسية وعاطفية. قاتلة وصانعة حياة. تمتلك مصائرها ومستسلمة للخراب. تعيش شهواتها الجنسية وتُحرم منها. على هذه الثنائيات بنت بركات شخصياتها النسوية، مستندة بذلك إلى التناقضات والثنائيات التي أفرزها واقع الحرب، إذ يختلط الحب بالانحراف الجنسي، والمحافظة على الابن بالقتل. وتهدئة جنون الأخ بالرضاعة.

بناءً على ذلك، إن امرأة الحرب، كما صوّرتها بركات، ليست ضحية السلطة الذكورية، كما ظهرت في دراسة الروايات السابقة، بل على عكس من ذلك، المرأة والرجل معاً، هما ضحية سلطة الحرب، التي من الممكن أن تحوي بعضاً من الذكورة؛ لكن عصبها الأساسي هو العنف، وما ينتج منه من قهر وألم، وبهذا تكون الكاتبة قد نقلت واقع الحرب وعنفها، وصوّرت المجتمع بمآسيه الإنسانية.

تشظّي السرد، سينمائياً

انطلاقاً من البنية الثنائية، التي تعتمدها بركات لصوغ مسارات شخصياتها، ولا سيما النسوية منها، فإنّ أسلوب كتابة الرواية، يبدو أقرب إلى التقطيع السينمائي المشهدي، (وهذه بصمتها، كونها مختصة في الإخراج السينمائي)، وكأن التفسّخ داخل الشخصيات، يقابله تفسّخ في بُنية السرد، التي انفلشت على شكل مشاهد سينمائية متتابعة.

«التقنية السينمائية حاضرة بقوة، حتى بدا قلم نجوى بركات، وكأنّه كاميرا تروي، خالقة مشاهد متوالية ولقطات. عطفاً على عينها التي تركّز على التفاصيل، وتتابع حركة الشخصيات، الخارجية والداخلية. وثمة مشاهد بصرية، لا يمكن نسيانها من شدة طرافتها: العلاقة الجنسية النافرة والهادفة بين لقمان والصحفية شيرين، الخيمة ومهرجان الإعدام، الفتى المقعد الذي يزحف على يديه، الجرذ في مواجهة لقمان، سليم راضعاً من ثدي سلام، الجنس العنفي بين سلام ونجيب، مكتب مكافحة الجرذان، صانع التوابيت الأرمني، التعارك بين لقمان وراكب سيارة الأجرة، الصيدلي وزبونة الحبوب المنوّمة... لم تكتفِ

نجوى بركات في اعتماد تقنية التقطيع السينمائي فقط؛ بل سعت لنسج المشاهد بعضها ببعض، عبر خيط داخلي، وإيقاع سردي متهادٍ ومتوتر»(١).

ساعدت هذه التقنية على رسم ملامح الحرب، وما تلاها من تحوّلات قاسية، إذ يذوب موقف الكاتبة داخل سلوكيات شخوصها ومساراتهم، «يتمزّق جسد النص في كتابات الحرب الأدبية، فالموقف ضياع، والرؤية متاهة، والتوجه نقطة تدور في مكانها»(٢).

في جانب آخر، ساعد اعتماد هذا الأسلوب من قبل الكاتبة، على صوغ رمزية الجرذان ببعدها المشهدي، «فقد تكون الجرذان التي تحضر بقوة في الرواية، بمثابة هاجس وجودي، هي ليست مجرد حيوانات قارضة تنشر الوباء (الطاعون) في المدينة، كما في مدينة وهران الجزائرية، حسب رواية ألبير كامو، **الطاعون**(٣)، أو مدينة البندقية حسب رواية وفيلم **الموت في البندقية**(٤)، بل هي تمثّل في رواية نجوى بركات، إرثاً تركته الحرب، مثل كل ما تركته من خراب وجنون وموت. فالمدينة هنا، لا تحتاج إلى وَباء مثل الطاعون لتمرض، بل هي مريضة أصلاً، ومرضها أقوى من الطاعون؛ لأنّه لا شفاء منه.

بدت الجرذان في الرواية، كأنها جزء من المدينة، وغير طارئة عليها، أو عابرة؛ لكنها أقل فتكاً من البشر، بل من «الأبطال» الذين خاضوا أبشع حرب، وأعنفها، وأشدّها تدميراً.

أمّا المدينة، فبدت بدورها «مختبراً» للقضاء على الجرذان. «إنها المدينة التي انقلبت من مختبر للثقافة، إلى مختبر للحيوانات القارضة، الحيوانات التي تنقضّ على أناسها (النماذج التي تقدمها الرواية) وتلتهمهم، تماماً مثلما التهمتهم الحرب والسلام...»(٥).

---

(١) عبده وازن، أبطال نجوى بركات تلتهمهم جرذان بيروت، جريدة الحياة، ١١/ ٢/ ٢٠١٢.

(٢) يمنى العيد، الكتابة: تحول في التحول، مرجع سابق، ص ٥٣.

(٣) ألبير كامو، الطاعون، ترجمة سهيل ادريس، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٦.

(٤) توماس مان، الموت في البندقية، تعريب وتقديم كميل داغر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط، ١٩٩١.

(٥) عبده وازن، أبطال نجوى بركات تلتهمهم جرذان بيروت، جريدة الحياة، ١١/ ٢/ ٢٠١٢.

خلاصة ونتائج

تتجنّب نجوى بركات في رسمها صور المرأة خلال الحرب الأهلية اللبنانية، التنميطات السابقة، التي وضعتها دائماً في موقع المضطهد من السلطة الذكورية. الحرب كما تُظهر رواية **يا سلام**، غيرت خريطة السلطة الذكورية التقليدية، فبات المقاتل أقوى من الرجل، والسلاح أصلب من التقاليد. واستناداً إلى هذا التغير، فإنّ المرأة باتت كذلك، ضحية المناخ العنفي الذي أفرزته الحرب، ليس هذا فحسب، بل إنها شريكة في صنعه. تورطت المرأة في الحرب بوصفها جلاداً وضحية، قاتلة ومقتولة، ممارسة للانحراف الجنسي وضحية له. وبذلك، تبتعد بركات عما سبقها في كتابة المرأة – المضطهدة؛ وكأنها بذلك، تريد ضرب مفهوم الأدب النسوي الذي تمركز على هذه الثيمة.

صورة المرأة، لا تأتي عند بركات من السياق الروائي التبسيطي، الذي يتعامل معها كرمز لمظلومية الذكر. ثمة عارض تاريخي مهم، يتمثل في الحرب، وما كشفته من تعقيدات اجتماعية، ومشاعر ذاتية مركّبة. هذا ما انتبهت إليه بركات، وبنت شخصياتها النسوية استناداً إليه، فجاء تصويرها المرأة مركّباً ومتناقضاً تبعاً لحركة الواقع.

الفصل الثالث

أ- الحضور الأدبي، والثقافي، والاجتماعي، للكاتبة إيمان حميدان

ب- رواية، باء.. مثل بيت... مثل بيروت

أ-إيمان حميدان: (١٩٥٦-....)

«وُلدتُ في مكان يتميز بالتعدد الثقافي والغنى الاجتماعي والسياسي، وفي منطقة عاشت فيها الطوائف لمئات السنوات وكوّنت نسيجَها الاجتماعي. هو جبل لبنان، مكان ولادتي، الذي يتميز بالتعدد الثقافي والغنى الاجتماعي والسياسي، وهذا التعدد، هو، الذي كوّن شخصيتي، ولا أستطيع أن أرى وطني خارج هذا النسيج، وخارج هذه الشخصية، وتلك الصورة، صورة الإلفة، وقبول الآخـر..»[1]. هكذا قدّمت إيمان حميدان نفسها، وتابعت:

«أكتب لأدافع عن هذا النسيج، وعن تلك الصورة.... أحياناً أقوم بذلك مع قليل من الأمل، ومع كثير من الشك، لكن... من دون يأس على الإطلاق، وبيتي، الذي ولدت فيه، علّمني أهمية الجغرافيا وعلاقتها بالذاكرة والخيال، وبلدتي الصغيرة عين عنوب، المطلة على الساحل الأزرق الممتد حتى الأفق، أهدتني بكرمِها أدوات أولية للكتابة، وما زال خيالي يستمد منها حتى اليوم..»[2]. هذا ما مثلته قرية حميدان في وجدانها ككاتبة وإنسانة. فالمكان برمزيته حجر أساس الذاكرة، هو الذي يؤسس المادة الاولى، التي يستند إليها النص الروائي. لذا، «لا نستطيع أن نكتب ذاكرتنا خارج المكان، وشروط المكان الجغرافي، والنسيج الاجتماعي والثقافي، هي التي كوّنت شخصيتي، وهذبت عيني اللتين أرى من خلالهما العالم حولي..».

(١) جميلة حسين، من حديث مع الكاتبة إيمان حميدان عن نفسها وكتاباتها، بيروت، ١٠ تشرين الثاني ٢٠١٣، في منزلها.

(٢) م.ن.

تقترب حميدان في عملها الأدبي من وصف الكاتبة الأميركية توني موريسون، لكتابة المرأة والتذكر، حيث إنها «تهتم بالأشياء الصغيرة، التي لا يراها أو يهتم بها أحد، لكنها هي، التي تصنع الحياة بالتفاصيل، التي تحيل الموت إلى قيامة، والسكون إلى حركة، والصمت إلى تعبير وكلام..».

قد يكون هذا، هو الفرق الذي يميز كتابة المرأة. تعشق المكان وتتأثر به، وتُعيد خلقه، ترعاه وتجمّله وتجعل منه مملكة... كل ذلك يتم عبر الكتابة.

تتعاطى حميدان مع الأمكنة «كشخصيات مهمة في كتابتها. تصف البيت والغرفة والبلدة والمدينة. الأمكنة لها دورة حياة، ودور في رواياتها». كذلك الأمر، «مع الفصول... هي تعني الحركة واللون، وصوت المطر، هي، تغير ألوان الطبيعة وروائحها».

«العمل الإبداعي لا يقبل بالمسلّمات»، تقول حميدان، و«كل أمر هو جدير بالنقاش والمساءلة. وأية كتابة تسكت عن الصمت المفروض بالقوة، هي كتابة متواطئة مع الصمت ولا علاقة لها بالإبداع..»[١]

وهذا ما أكدته الكاتبة الأميركية، توني موريسون، بقولها: « إن كتابة المرأة هي كتابة الأشياء الحميمة المرتبطة بالأمكنة..»[٢]، وكتابة حميدان، هي «إخراج اليومي والحميم والداخل والخاص إلى الحيز العام الأرحب والأوسع، الذي يحاكي العالم.. الكتابة عندها، هي، قبل كل شيء رحلة اكتشاف..»[٣].

تهتم حميدان بالتفاصيل التي تحيل الموت إلى قيامة، والسكون إلى حركة، والصمت إلى تعبير وكلام. قد يكون هذا ما يميز كتابة المرأة، «فالمكان نخلقه ونعيد خلقه ونرعاه، نجمّله ونجعل منه مملكة... كل ذلك يتم عبر الكتابة...»[٤].

---

(١) من حديث مع حميدان، مرجع سابق.

(٢) Schlipper,Mineke, 1985, Unheard Words. Women and literature in Afrika. The Arab World, Asia, the Caribbean and Latin America. London-New York: Allison and busby. P.78.

(٣) من حديث مع حميدان، مرجع سابق.

(٤) من حديث مع حميدان، مرجع سابق.

تتعاطى مع الأمكنة كشخصيات مهمة في رواياتها. تصف في روايتها توت برّي، البيت والغرفة والبلدة والحديقة. وتصف بيروت وتفاصيلها في رواية باء.. مثل بيت.. مثل بيروت. الأمكنة «لها دورة حياة ودور في رواياتها. كذلك الأمر مع الفصول... هي تعني الحركة واللون، وصوت المطر، هي تغير ألوان الطبيعة وروائحها».

تكتب ليس ذاكرتها فحسب، فتقول: «بل ذاكرة أمي وجدتي، جدي وأبي وعائلتي ومجتمعي بكل تناقضاته. أكتب ما أتمنّى أن يكون عليه مكاني الأول...أكتب كلام أمي الذي لم تقله... خافت أن تقوله... أكتب كلام أبي الذي قاله، وذلك، الذي حلمت أن أسمعه... أكتب كلامه الذي آلمني... أكتب قصص النساء اللواتي حاولن وفشلن، ودفعن غالياً ثمن أحلامهن بحياة مختلفة... أكتب المرأة التي اعتادت الصمت... اخترع كلاماً لها... وأدفعها إلى الكلام، ويصبح كلامُها جزءاً من الواقع، بسبب إمكانية حدوثه في أي لحظة من حياتها ومن حياتي. انتقم من الصمت حين أكتب...».

كتبت روايتها الأولى خلال الحرب الأهلية، حيث «قضت معظمها تتنقل بين البيروتين، أو بين بيروت والجبل، فأتت كتابتها مثل حياتها آنذاك مقطّعة غير مستقرة».

عاشت الكاتبة في «كنف بيئة متنوعة، تتزاوج فيها المذاهب والأديان، وتكثر فيها الهجرة المستأنفة، منذ القرن التاسع عشر إلى العالم الجديد»[(١)].

لم تكتفِ حميدان بممارسة الكتابة فقط، بل عملت في مجالي البيئة وحقوق الإنسان، فكتبت دراسات عدّة، حول التنمية والبيئة في لبنان، في مرحلة ما بعد الحرب. كما أنها ساهمت وتساهم، كصحفية وناقدة، في بعض الصحف، والمجلات اللبنانية والعربية والأجنبية.

صدر لها، في الرواية:

- باء.. مثل بيت.. مثل بيروت: ١٩٩٧.

---

(١) موقع اللغة والثقافة العربية – محمد بكري http://www.langue-arabe.fr/spip.php?article197
باء... مثل بيت... مثل بيروت...، إيمان حميدان يونس لبنان.

- **توت برّي**: ٢٠٠١، دار المسار للنشر والأبحاث والتوثيق، وهي رواية تدور رحاها في أعماق الضيعة اللبنانية. أحداثها ليست من نسج الخيال، هي واقعٌ مريرٌ، عاشته فتاة ضمن عائلة، تهجر فيها الزوجة زوجها، هرباً من جبروته.

تحاول الكاتبة في الرواية، البحث عن الأم التي هجرت الضيعة، لكن الغربة لم تطفئ حنينها، بل أحيتها من جديد لتطرح أسئلة مثل: هي ابنة من..؟؟

- **حيوات أخرى**: ٢٠١١، رواية، تدور حول حيوات سيدة هاجرت مع عائلتها إلى أوستراليا، بعد قتل أخيها وخطيبها.

مقدمة

إن القنّاص الذي قتل زهرة في نهاية رواية **حكاية زهرة** لحنان الشيخ، تتكفّل المفارقة، أن يتم الانتقام منه على يد كامليا، إحدى شخصيات الروائية اللبنانية إيمان حميدان يونس في روايتها: **باء مثل بيت... مثل بيروت**. تفرز الحرب في الروايتين، علاقة غريبة بين المقاتل والمرأة، أحياناً هو يقتلها، وتارة هي تقتله. قدرٌ عبثيٌ، يلاحق المرأة المحاصرة بالموت اليومي؛ لكن نساء إيمان حميدان لسن كبطلة حنان الشيخ، ضحايا مباشرين للحرب ومفاعيلها. بل على النقيض من ذلك، تبحث هذه الكاتبة في التفاصيل الخاصة لشخصياتها، تاركة لهن حرية البوح عن الدمار الذي أحدثته الحرب في حيواتهن وعلاقتهن بواقعهن، «فالواقع عند حميدان»، ليس مجرد نقلٍ أصم لما هو في الخارج من مسموع ومشهود، ولما تسمعه الآذان وتراه العيون، بل هو في الشعور بالواقع وعيشه، وتمثّله والتعبير عنه بمخيلة المؤلّف..»[1].

---

(١) محمود تيمور، القصة في الأدب العربي، مطبعة الآداب، مصر، ١٩٨٧، ص١٧.

ب- دراسة رواية، باء.. مثل بيت... مثل بيروت

عرض الأحداث وملامح الشخصيات

تطرح رواية باء.. مثل بيت.. مثل بيروت، بقوة منظور المرأة في الحرب الأهلية اللبنانية، وعبء هذه الحرب على المرأة اللبنانية، وما فعلته فيها.. ونجحت الكاتبة في أن تخلق معادلاً روائياً لما فعلته الحرب بالمرأة، وما كانت وقع أحداثها على حياتها اليومية والنفسية، وطرحت الرواية أيضاً مشكلة الحدود الطائفية، وفداحة تأثيرها في الشخصيات.

في روايتها باء.. مثل بيت.. مثل بيروت، تُسكن حميدان أربع نساء في مبنى يقع في رأس النبع، في بيروت، ويطلّ على طريق الشام. وهو، أحد خطوط تماس البيروتين خلال الحرب. «لم يتم اختيارها بالصدفة... هذا المبنى موجود فعلاً، منذ ما قبل كتابة الرواية، في ذاكرة الكاتبة، وله معنى كبير في قلبها وفي وجدانها».

جعلت ذلك المبنى مكان الرواية وفضاءها، «لتقول، ما لم يكن بمستطاعها قوله، لو وقع المبنى في مكان مختلف تماماً، ومغلق، ولا يفتح على أي احتمال»[1]. المبنى بطبيعته هش؛ لأنه هناك، بين البيروتين، وهو بهشاشته يشبه الشخصيات النسائية التي تقطنه... هي هشّة، ومصائرها تناثرت بسبب العنف. هو صورة مصغرة عن لبنان.

تقصّدت الكاتبة أن تجعل كل شخصية نسائية في الرواية، من طائفة مختلفة؛ إلّا أن هذا الانتماء المختلف، كان يُقصد به القول متعة العيش معاً، مُتعة الاختلاف، مُتعة الغنى الثقافي والتنوّع، وتعاضد النساء في الرواية، وخصوصاً أوقات الشدة، وهذا، أكثر ما يُلاحظ.

---

(١) من حديث مع حميدان، مرجع سابق.

استطاعت نساء المبنى خلق عالم، فيه الكثير من الألفة والحب، رغم أنف الحرب والعنف في الخارج، النساء متضامنات يبحثن عن الأمان.

كتبت حميدان تجارب الناس في الحرب. واستطاعت أن تصور مجتمع الحرب بكل تفاصيله. كان همها، «أن تكتب عن تأثير الحرب في حياة الفرد العادي، تأثيرها على حيواتنا وأحلامنا نحن النساء. على هجراتنا، وهجرات أفراد عائلاتنا، التي لم تنته..»[١]، وهذه المعاناة»، هي وليدة تجربة عاشها اللبنانيون في الحرب، وفي نزاعهم العبثي»[٢]، فكانت» نزوة الموت إزاء نزوة الحياة»[٣].

حضور المرأة في الرواية

وضعت إيمان حميدان المرأة في مركز السرد، وقدمت عالمها الروائي كله، من خلال الشخصيات النسائية: ليليان.. وردة.. كمليا.. مها، حيث تنفرد كل امرأة بسرد قصتها، التي تؤدي بها إلى الغربة داخل البيت الواحد، وداخل المجتمع والوطن.

وتبني الكاتبة عوالم شخصياتها، من «منظور المرأة في الحرب الأهلية اللبنانية، وعلاقة المرأة بالبيت من جهة، باعتباره الوطن الصغير، وعلاقتها ببيروت من جهة ثانية، باعتبارها الوطن المفقود»[٤].

في هذه الرواية، ترسم حميدان صوراً عن حاضرها وواقعها التي عاشت فيه، صوراً عكست من خلالها الواقع بكل تفاصيله، لترسم الإنسان بكل حالاته، في قوّته وضعفه، في أنانيته وانكساراته وانتصاراته، وهي لم تغفل في قصتها تدوين أحاسيسها، هذه الأحاسيس المشتركة، التي أحسّ بها كل لبناني أيام الحرب.

---

(١) من حديث مع حميدان، مرجع سابق.

(٢) محبة حاج معتوق، أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص ١٨٥.

(٣) Erich Fromm: *"Le Coeur de l'homme"*, P.B.P., N 349, 1979, p.61.

(٤) عزيزة السبيتي، أربع نساء على حافة الحرب واليأس والجنون، في رواية باء... مثل بيت... مثل بيروت..، جريدة تشرين السورية، العدد ٢٥٧٩، الصفحة الثقافية، ٢٠٠٤.

تدور أحداث الرواية في بناية سكنية، تتقابل فيها البطلات الأربع. تعكس الكاتبة صورة المجتمع اللبناني، فالحرب الأهلية اللبنانية هي الذاكرة الحية لكل اللبنانيين.

ليليان، امرأة مسيحية من بلدة عجلتون، متزوجة برجل شيعي من الجنوب اللبناني، هجّرت إسرائيل أهله من القرية التي يعيشون فيها، فانتقلوا إلى منزل ابنهم في بيروت، وانتزعوا حق الضيف في ذلك المسكن البيروتي الضيق.

حول غرف البيت تحوم وردة، المرأة المهزوزة نفسياً، التي دفعها أقرباؤها دفعاً إلى الزواج برجل يكبرها بسنوات كثيرة. تعيش وردة على القهوة والسجائر، ذارفةً الدمع على بناتها، بعد أن حرمها زوجها من حق رعايتهن.

أما نظرات رجال المليشيات، القابعين في الشوارع، فتكاد تلتهم مهى، المرأة التي قُتل شريك حياتها في الحرب الأهلية. تسافر أحياناً، إلى قريتها الموصومة بوصمة الحرب.

أمّا كامليا، فقد نشأت مثل مهى في عائلة درزية، يتركها والداها طفلة صغيرة، وديعة لدى العمة والجدة، كي يتفرغا لجمع المال خارج البلاد.

تكبر كامليا بعيداً عن أهلها، فتقضي وقتها متنقلة بين الرجال والأحزاب، مثيرةً انتباه كل من يقابلها، بثقتها الزائدة بنفسها، ولكن هذه الثقة، ليست في واقع الأمر، سوى ستار يخفي قلقها وافتقادها الأمان.

ليليان: غربة مزدوجة

تبدو ليليان، الشخصية التي تفتتح بها الكاتبة روايتها، تكثيفاً رمزياً لفكرة الغربة، التي أنتجتها أحوال الحرب. إذ، تطورت هذه الفكرة من كونها إحساساً داخلياً، أشعرَ ليليان بالعزلة عن زوجها وبيتها وعالمها السابق، إلى قرار حاسم بالهروب إلى خارج لبنان.

تدفع المعارك والاشتباكات عائلة طلال زوج ليليان، إلى النزوح من الجنوب، والإقامة معهم في بيتهم البيروتي الصغير، الأمر الذي قطع التواصل الحميم بين الزوجين، وقلّص مساحة الحرية الزوجية التي كانت في السابق. فتقول ليليان: «صرنا نأكل على طاولة واطئة، وأحياناً في المطبخ. ولم يعد يسعني القيام بأي شيء، أضبط ضيقي بعقلنة تأكل كل قِواي. كأن أقول لنفسي، إنني امرأة عاقلة، ولا يجوز لامرأة عاقلة، في أيام العنف

تلك، أن تشغل مساحتها الصغيرة بحرية كاملة، وأن تكون حميمية مع رجل، ما عادت تراه إلّا وسط الآخرين»[1].

ليليان، من الزوجة إلى الشاهدة

تتدهور العلاقة الزوجية بين ليليان وطلال، جراء وجود أهل الزوج في البيت، ثم تتوقف بعد الإصابة التي تعرض لها طلال، وأدّت إلى بتر يده اليمنى.

لم تعد ليليان زوجة تتبادل مع زوجها لحظات الحب، بل تحوّلت إلى شاهدة على ضعفه. انهار العالم الزوجي عندها. وهذا ما تفعله الحرب بالعلاقات، سواء بطريقة مباشرة، عبر انعكاسها على الأوضاع النفسية للناس، أو بطريقة غير مباشرة، عبر الظروف والسياقات الصعبة التي أنتجتها في الحقيقة.

سلبت الحرب ليليان صفة الزوجة، وجرّدتها من كل واجباتها البيتية. لتمضي وقتها بالاعتناء بزوجها، الذي أصيب في الحرب في أحد شوارع بيروت. تلك الحرب التي دخلت كل ركن، وكل زاوية من زوايا الحياة، «بيروت التي ماتت في الحرب ألف مرة، وعادت إلى الحياة ألف مرة..»[2].

في «بيروت السلبية، بيروت الغارقة في حرب كافرة، بيروت التي جمعت كل المتناقضات»[3]، ففي مقابل المقاتل، الذي طالما استعرض ذكوريته في شوارع بيروت خلال الحرب الأهلية، يظهر طلال النقيض الرجالي، الذي أوهنته إصابته وأفقدته شهيته للحياة، خاصة أن الشعور ببتر يده، شمل كل مناحي حياته، وأصبح «كمن أضاع مفاتيح أبوابه»[4]، وما عاد بقدرته الاستمتاع بالحياة. لا في تفاصيلها الخارجية، التي توقّف معها عن الذهاب إلى عمله في الجريدة، ولا في طقوسها اليومية، التي تربطه بحميمية العلاقات

---

(١) ايمان حميدان يونس، باء... مثل بيت... مثل بيروت..، دار المسار، ط ٢، ١٩٩٧، بيروت، ص ١٢.

(٢) Tueni, Nadia, *Liban 20 poèmes pour un amour*, beirut. 1979, p,27.

(٣) مريام كوك، أصوات على هامش الحرب، مرجع سابق، ص ٢٦.

(٤) إيمان حميدان، باء... مثل بيت... مثل بيروت..، مصدر سابق، ص ٢١

الزوجية، وكان الهروب إلى الذات والتقوقع داخلها، بسبب الألم الدفين، نتيجة الواقع المأسوي، الذي حل داخل زاوية تفقد كل يوم إلفتها وحميميتها. هذا التصادم المعيشي مع الحياة الذي أصاب طلال، «ولّد القلق الذي ساد المجتمع البشري»[1].

في ظل تلك الأجواء، فقد طلال قدرته على التعامل مع المتغيرات، التي أتت بها ذراعه المبتورة، فأصبح كل من الزوجين غريباً في البيت، وخصوصاً بعد عملية البتر، وبعد اقتحام أسرة الزوج عليهما بيتهما.

في ظل هذا الواقع، باتت ليليان مبتورة أيضاً، تفتقد حياتها السابقة، وتعاين حياة جديدة أبرز ملامحها زوجها المُصاب. وقد لا يكون غريباً، أن ليليان لم تكن تشهد على ضعف زوجها فقط، وإنّما على ضعفها وعزلتها ووحدتها. ثمة علاقة تبادلية بين الضعفين، ليبقى المشترك بينهما الحرب ومفاعيلها المدمّرة.

السفر بوصفه حلاً

كل ذلك، جعل فكرة السفر تتسلط على ذهن ليليان، كي تنقذ نفسها وأولادها من أهوال الحرب ومخاوفها. فتضع ثيابها وثياب أولادها في الحقائب، كنوع من تكريس انتفاء الحياة العادية، وسيطرة العَرضي والموقت على إيقاعاتها. ولاكتساب التفاصيل الصغيرة دلالات مغايرة لدلالاتها القديمة أو التقليدية. ولأن السفر هو هاجس ليليان الأول، وشاغلها الأساسي، فإنها تُبقي على جوازات السفر في حقيبتها، التي تصحبها معها دائماً إلى الملجأ، حينما يبدأ القصف؛ لأنها لا تريد أن تفقدها، فهي طوق النجاة الوحيد المُتاح.

«بسبب الحرب، تحدث القطيعة ما بين ليليان وأهلها، وبين عائلة زوجها، بل ومع زوجها نفسه. تبدو ليليان، وكأنها خسرت هؤلاء لصالح الحرب: خسرت أهلها، الذين يعيشون واقع الحرب في الجهة المقابلة، وخسرت عباس، شقيق زوجها، الذي انقلب متطرفاً، بعدما تفشى مرض التطرف الديني في بعض أطوار الحرب. ومن ثم خسرت زوجها، الذي بعدما فقد يده وعمله، أعرض عن مشروع الهجرة التي لا ترى ليليان بديلاً

---

(١) قسطنطين زريق، في معركة الحضارة، دار العلم للملايين، بيروت، ط٣، ١٩٧٧، ص٢٢.

عنه، إذا ما أرادوا الخلاص. فيبدو، «كأن الحرب التي بترت جزءاً من جسد الزوج، قد قيدته إليها، جاعلةً إياه عاجزاً عن الانتقال إلى حياة جديدة»[١].

على الأرجح، إن خيار السفر الذي سيطر على ليليان ليس خياراً انهزامياً استسلامياً، بقدر ما هو، نتيجة طبيعية لحالة الغربة الداخلية (داخل الذات) التي طرأت عليها، إثر التحوّلات التي مرت على حياتها، فجاء قرار الغربة المادية (خارج الوطن) أمراً بديهياً.

هكذا، ظهرت ليليان، مثالاً واضحاً عن المرأة اللبنانية في ظلّ الحرب، التي طُردت من عالمها الزوجي، وراحت تشهد على انهزام زوجها، لتقرر أخيراً، السفر خارج البلاد.

ظهرت الحدود التي وسّعتها ليليان في مرحلة ما قبل الحرب، عندما تزوجت مسلماً، من خارج طائفتها. هي المسيحية التي تقطن عائلتها في المنطقة الشرقية من بيروت، عادت وتقلصت خلال الحرب، ليصبح العبور إلى بيت أهلها معاناة حقيقية، فتقول: «اشتقتُ إلى المنطقة الأخرى. اشتقت إلى الانتقال من مكان إلى آخر. قلتُ سأذهب لقضاء العيد عند أهلي. الطرقات مقفلة. فتح المعبر ليلة العيد. العبور سيراً. عبرنا»[٢].

مثل فكرة الغربة، القائمة على ثنائية الداخل والخارج لدى ليليان. كذلك فكرة الحدود مبنية على الثنائية نفسها، فالحدود بينها وبين زوجها صارت صلبة ومتينة. على غرار الحدود بين المناطق المتحاربة.

ليس المقصود بذلك، أن ليليان وطلال باتا امتداداً لصراع الطوائف بحكم اختلافهما الديني، بل هما نتيجة هذا الصراع، الذي تبدّى انهياراً علائقياً، وفقداناً لشهية الحياة.

إذاً، ليليان ليست سوى تلك الشخصية النسائية، التي تتجمّع فيها ثنائية الغربة الداخلية، ومعادلها السفر إلى الخارج. وثنائية الحدود الداخلية، ومعادلها تلك التي تفصل بين المناطق.

---

(١) سمير اليوسف، جريدة الحياة، باء... مثل بيت... مثل بيروت..، لإيمان حميدان يونس. نساء مختلفات لكن مصائرهن متشابهة، جريدة الحياة، العدد ١٢٨٥٠، ١٩٩٨، الصفحة الثقافية.

(٢) ايمان حميدان، باء.. مثل بيت... مثل بيروت..، مصدر سابق. ص ٣٧.

وردة

تأثير الحرب الذي ظهر بوضوح على حياة ليليان، كان مختلفاً عند وردة، التي تعيش في البناية نفسها، مسرح الرواية. وعلى خطى ليليان، تزوجت وردة من رجلٍ ليس من طائفتها، بل ليس من وطنها أيضاً، ولم يعد قادراً على دخول لبنان، ولا على اصطحاب ابنتهما سارة، التي تحتاج هي الأخرى، إلى تصريح إقامة، على الرغم من أن أمها لبنانية.

أوضاع وردة، وتفاصيل حياتها لم تأت مع الحرب، وإنّما كانت قبلها، ربما تكون الحرب قد أظهرت المعاناة، وجعلتها أوضح.

عبرت وردة الحدود الجغرافية،عندما تزوجت رشاد، الذي لم يعد قادراً على دخول لبنان، «ففي المرة الأخيرة لم يستطع الدخول، وأُعيد من المطار إلى الخليج»[1]. والحال، فإنّ الحرب حرمتها زوجها وابنتها، التي كبرت بعيداً عنها، وأصبحت «تتكلم بلهجة ذلك البلد، كذلك تتكلم الإنجليزية»[2]. لكنها، أي الحرب، لم تكن المسبّب الرئيسي في انهيار حياتها، خصوصاً، أن التصدع أصاب حياتها الزوجية منذ كانت في الخليج، فلم تشعر بالسعادة مع زوجها، الذي تشك في خيانته لها مع زوجة أخيها هدى، وهي «امرأة جميلة، جميلة جداً... وجودها طاغ وقوي، وحين تتكلم يصغي الجميع»[3]. على العكس من وردة، التي لا يعبأ بها أحد.

بعد هجرة رشاد والابنة سارة إلى أميركا، تفشل وردة الذهاب إلى هناك لرؤية ابنتها. تعود إلى بيروت لتقبع في شقتها، وتأخذ تصرفاتها تشي بشيء من الجنون. ما جعل الجميع يتحدثون عنها باعتبارها مجنونة، ولا أمل في شفائها. ما دفع خوسيفا ومها إلى الاعتناء بها.

ولعل حالة الجنون - أو ما يشابهها - التي تعيشها وردة، بعد الذي جرى معها، ينقذها من تأثيرات الحرب، «فصوت وردة هو الصوت الوحيد، الذي لا يبدو مستجيباً بشكل

---

(١) باء... مثل بيت... مثل بيروت...، مصدر سابق ص ٦٠.

(٢) م.ن.، ص ٦٨.

(٣) م.ن.، ص ٧٣.

مباشر لما تمليه الحرب. فوردة من حيث افتقارها إلى السوية العقلية، لا تلتفت كثيراً على ما يقع خارج حدود عالمها، الذي تختلط فيه الحقيقة بالوهم».

إن سرد وردة، الذي ينزع إلى تسجيل ما يجري، بعيداً عما يدور في الفضاء العام، لا يترك مجالاً للحرب كي تظهر كفاعل أساسي، يُملي مجريات حياتها ومصيرها، بينما تتكرر الإحالة إلى الحرب على نحو لا لُبس فيه في مسرودات النساء الآخريات.

ففي حين تبدو القطيعة، ومن ثم العزلة التي تعيشها وردة حصيلة طبيعية لحالتها العقلية، فإن ما تنتهي إليه الأخريات من حالات مشابهة، «يظهر كنتيجة مباشرة لسيادة الحرب المديدة»[1].

لكن، ومن ناحية ثانية، لم تكن الحرب في حالة وردة سوى المجهر، الذي سلّط الضوء على مشكلاتها، فصعّد من تأثيرات هذه المشاكل إلى الذروة، أي الجنون.

على خلاف بقية الشخصيات في الرواية، تظهر وردة الأكثر صدقاً في التعاطي مع مفاعيل الحرب. فهي لم تتأثر بالتفاصيل الصغيرة كما حصل مع ليليان، التي ضاقت مساحتها مع زوجها بفعل الحرب.

تتأثّر وردة بالحرب من زاوية كلية وجودية، لدرجة أنها لم تدرك آثارها، (لا نجدها في سردها) وهذا ما يفسّر طبيعة الفرق بين مصيرها الجنوني، ومصير ليليان التي بحثت عن مخرج، ووجدته في السفر.

وكأن المرأة/ وردة، صاحبة الحياة المتصدعة قبل الحرب، تعيش مفاعيلها بشكل مضاعف من دون أن تدركها. على النقيض من ليليان، التي تُحمّل الحرب بشكل مباشر مسؤولية انهيار حياتها. ولعل المفارقة، تكمن في النتائج التي أوصلت الأولى إلى الجنون، أو ربما إلى الانتحار، والثانية إلى السفر، هذه النتائج تبدو متمايزة من ناحية المصائر، ومتقاطعة جداً من ناحية السياقات النفسية.

يلتقي سفر ليليان مع جنون وردة، بوصفه مخرجاً من جحيم الحرب التي تظهر المشكلات، وتوصلها إلى الذروة أحياناً أخرى.. لكن الأكيد، أن دواخل النساء في كلتا

(١) سمير اليوسف، باء... مثل بيت... مثل بيروت...، جريدة الحياة، ١٠/ ٥/ ١٩٩٨، العدد ١٢٨٥٠. ص ١٢.

الحالتين، ليست إلّا خرائب، تتجمع فيها رواسب الحرب وما سبقها. وتؤكد حميدان على ذلك، بقولها: «كتبت عن تجاربي وتجارب الناس. كان همي، أن أكتب عن تأثير الحرب في حياة الفرد العادي، تأثيرها على حيواتنا وأحلامنا نحن النساء. على هجراتنا، وهجرات أفراد عائلاتنا، التي لم تنته..»[1].

كامليا

إذا كانت وردة هي مثال المرأة المحافظة، التي تزوجت بطريقة تقليدية، فإنّ كامليا المرأة الثالثة في الرواية، تبدو أنموذج المرأة المتمردة، فهي لم تتزوج الرجل الخطأ كما حدث مع زميلاتها في الرواية، بل إنها لم تتزوج قط. وعلى الرغم من تدين أسرتها، تقرر أن تترك القرية، وتنتقل إلى بيروت، ومنها تهاجر إلى لندن.

لم تعبأ كامليا بالحدود الطائفية أو الجغرافية، ولا بالتقاليد والأعراف. سافر والدها ووالدتها إلى الخارج للعمل، وتركاها عند عمتها وجدتها. وبعد مدة يموت الأب في «حادث سيارة في الأرجنتين»[2]، فتتزوج الأم شريك زوجها المتوفى، في معمل الخياطة الذي أسساه معاً، فتصبح عودتها إلى ابنتها وبلدها أمراً مستبعداً، ولا سيما بعد وقوع الحرب الأهلية وتشتت الناس.

هذه الظروف على صعوبتها، تسمح لكامليا أن تعيش قدراً لا بأس به من الحرية الفردية، فسلطة الأهل المتمثلة بالأب والأم غير موجودة.

وهكذا، تنفتح الفتاة الريفية على كل نواحي الحياة العاطفية والسياسية، متجاوزة بذلك الكثير من القيود الاجتماعية. وأقامت كامليا المسلمة علاقة عاطفية مع بيار المسيحي، كما انخرطت في أحد التنظيمات اليسارية.

إلّا أن الحرب التي فتكت بعوالم ليليان ووردة، لم تترك كامليا من دون منغّصات على الصعيد العلائقي، إذ تصاعدت حدة الاستقطاب الطائفي في لبنان، فهجر المسيحيون

---

(١) من حديث مع حميدان، مرجع سابق.

(٢) باء... مثل بيت... مثل بيروت..، مصدر سابق، ص ١١٣.

قراهم، وتركوا مفاتيح بيوتهم مع جيرانهم المسلمين. أما بيار، حبيب كامليا اليسارية، فبات في المقلب الآخر منها، أصبح مقاتلاً في حزب الكتائب اليميني.

لم تصمد علاقة بيار وكامليا أمام هول الانقسامات الطائفية في البلد، فتسلل الخارج الملوث بثنائية (هُم - نحن) إلى داخل هذه العلاقة، وعمل على التنكيل بها بشكل غير مباشر. والعلاقة العاطفية المتداعية، دفعت كامليا إلى مغادرة القرية، لتذهب إلى صديقتها ليلى، التي هاجرت منذ مدة إلى لندن.

لم تشفع الحرية الفردية، التي تمتعت بها كامليا أثناء الحرب، بتجنب مفاعيل الحرب، فانهارت كل حياتها، وتلاشت بفعل انعكاس الانقسامات الطائفية على علاقاتها، إضافة إلى مقتل بيار في الحرب.

ذلك يعني، أن المرأة المتحررة وكذلك المحافظة، كانت عرضة لتأثيرات الحرب، فالأخيرة تخترق بنية العلاقات الاجتماعية القائمة، بصرف النظر عن طبيعة هذه العلاقات (زواج - حب - صداقة).

إن التصدع العلائقي، الذي أصاب حياة كامليا أسوة ببقية الشخصيات، جعلها تنظر إلى الحرب من هذا المنطلق. فالحرب عندها هي انهيار العلاقات ليس أكثر. لكن هذه النظرة سرعان ما تغيرت، حين عادت مع مجموعة من السينمائيين يرغبون في تصوير فيلم عن الحرب. «فيتجسد من خلال هذه العودة، نوع من المفارقة البؤسية، لأننا نرى من خلالها، ومن خلال عدسة الكاميرا المحايدة، ما أحدثته الحرب في طوبوغرافيا المدينة، وما غيرته من بنيتها الاجتماعية، التي جعلت القنّاصة والمقاتلين يحتلون مكانة جديدة في سُلّم اجتماعي موقوت، ولكنه مترع بالتوتر والهشاشة والعنف في آن»[1].

هنا، يظهر الفرق بين رؤيتين للحرب عند كامليا، الأولى شخصية وخاصة، فيما الثانية سياسية وعامة. إذ لمست حجم الخراب الذي لحق بوطنها نتيجة الحرب المدمرة، بعد أن كانت مؤثرات الحرب ومضاعفاتها تقتصر على حياتها العاطفية. هذا التدرج في فهم

---

(١) سمير اليوسف، باء... مثل بيت... مثل بيروت.... المرأة وعبور الحدود المحرمة، مرجع سابق.

الحرب من الشخصي إلى العام، انفردت به كامليا، إذ لا نرى أثراً له عند بقية الشخصيات الغارقات في تفاصيلهن البائسة.

مهى سليمان

هذا الاستفراد في التعاطي مع الحرب، بمستواها العام والخارجي في تجربة كامليا، انعكس على مهى، الشخصية النسائية الرابعة في الرواية، ولا سيما، أن الأخيرة استقبلت كامليا في شقتها أثناء تصويرها الفيلم.

تأثيرات الحرب على مصير مهى لم يكن أفضل حالاً من بقية الشخصيات، إذ ارتبطت بعلاقة مع غسان استمرت زمناً طويلاً، في انتظار أن ترضى أمه عن هذه العلاقة كي يتزوجا، لتأتي الحرب وتقضي على هذا الارتباط العاطفي، حينما أردَتْ إحدى رصاصاتها غسان، مُنهية بذلك أي بصيص أمل في حياة مهى.

أدخل غسان على حياة مهى نكهة مختلفة، لأنه فلسطيني، ما فسح في المجال، أن تتعرف أكثر إلى كل ما حدث للفلسطينيين، أثناء الاجتياح الإسرائيلي الدامي، وما أعقبه من مجزرة وحشية في مخيمي صبرا وشاتيلا في بيروت الغربية، المجزرة التي توهّم الجميع أنها أنهت الحرب، فتقول مهى: «صدّقنا معاً أنها انتهت، إلّا أننا كنا نسير صوب الخراب النهائي، الذى أصبح فيما بعد، حالة ننام فيها ونستيقظ عليها»[1].

سلبت الحرب من مهى جوهر حياتها ومعناها، فانعزلت في بيتها لا تخرج منه. ما دفع معظم عائلات الحي إلى إعطائها مفاتيح منازلهم، فتقول: «ناطورة المفاتيح أصبحتُ»[2]. وبقيت مهى وحيدة، ولا سيما أنّ الحي بات خطيراً من الناحية العسكرية، وقل عدد المترددين إلى شوارعه.

وحدها كامليا كسرت عزلة مهى، حين جاءت إلى منزلها من أجل التصوير، فصادقت المقاتلين والقنّاصين في الحي.

---

(١) ١٩٠ ايمان حميدان يونس، باء... مثل بيت... مثل بيروت... مصدر سابق، ص ١٥٥.

(٢) رواية باء... مثل بيت... مثل بيروت...، مصدر سابق، ص ١٥٦.

من دون شك، إن وجود كامليا قد أحدث تغييراً في يوميات مهى، فتقول: «لقد تغير بيتي ولم يتغير عنوانه»[1]. إلّا أن الجانب الأهم في هذا التغيير الذي أصاب حياة مهى، كان وجود القنّاص «رينجير»، الذي صادقته كامليا، بهدف التصوير معه، وراح يتردد إلى بيت مهى بشكل دوري ليقابل كامليا. غير أن خلافاً يقع بينه وبين محمد صديق كامليا، الأمر الذي يدفع رينجير إلى تصفيته. عندئذ، تفقد كامليا صوابها وتقتل القنّاص. وبذلك يُقتل تقريباً كل الرجال في الرواية.

الأسلوب في الرواية

اعتمدت إيمان حميدان بنية روائية بعيدة عن تقنية الحبكة وتشابكاتها، أو الأحرى بُنية تعي أن للشكل محتواه. مفترضة أن الحرب تفرض عزلة الأصوات النسوية الأربعة، وانفراد كل منها بسرد قصتها، بوصفها وجهاً من وجوه العزلة. وهذا يرمز إلى «القلق الوجودي، الذي عانته الشخصيات، فهي بالتالي تمثّل الأجيال التي عاصرتها الكاتبة..»[2].

هكذا، تحيل حميدان نصّها على معادل لحالة العزلة، التي وجدت فيها المرأة اللبنانية نفسها أثناء الحرب. «فاستخدمت بنية سردية، حققت من خلالها معادلاً روائياً بين ما فعلته الحرب بالمرأة، ووقع أحداثها على حياتها اليومية والنفسية»[3]، حيث تقطعت أوشاج علاقاتها الأسرية والنسوية على السواء، ووجدت نفسها في كل الحالات، على حافة اليأس أو الهرب أو الجنون. استخدمت الكاتبة هذا الأسلوب؛ لأن بنية الأصوات النسائية الأربعة، المعزولة بعضها عن بعض، ليست بنية تراكم أو جدل تحكمه حبكة روائية واضحة. لأنها عجزت عن منطقة الحرب أو عقلنتها. وهذا في ذاته أسلوبٌ سرديٌّ فريد، يكشف عن غياب المنطق والعقل من المشهد، حينما تحتل الحرب مكان الصدارة فيه. ويكشف

---

(١) باء... مثل بيت... مثل بيروت..، مصدر سابق، ص ١٦٢.

(٢) Jacques la Cretelle: *L'homme qui change le milieu du monde*, Geneve, 1941, p.116

(٣) عزيزة السبيتي، باء... مثل بيت... مثل بيروت..، أربع نساء على حافة الحرب واليأس والجنون، جريدة تشرين السورية، العدد ٣٢٣٣٤، ٢٠٠٤.

عن تقطّع أوشاج العلاقات الاجتماعية، وتبدّل طقوس الحياة اليومية، بطريقة تساهم في تكريس هذه العزلة من ناحية، وفي تعزيز منطق الحرب العبثي من ناحية أخرى.

ولا بد من الإشارة هنا، إلى أن الرواية العربية عرفت هذه البنية الروائية في كثير من الأعمال، التي اعتمدت على رواية الأحداث، من خلال منظور شخصيات أربع، كما هي الحال في رواية **الرجل الذي فقد ظله** لفتحي غانم، أو رواية **ميرامار** لنجيب محفوظ، لكن استخدام إيمان حميدان يونس الأصوات النسائية الأربعة، يختلف عن استخدامها في هذين العملين. لأنها، لا تستخدم الأصوات للكشف عن جدل الأحداث والشخصيات، أو لتوضيح أبعاد معينة في الحبكة الروائية، لم تكشفها رواية الشخصية السابقة لها، إنما لأنها لا تعرف هذه الأبعاد، أو لأنها لا تريد مواجهتها، وإنما لتجسيد عبء عزلة المرأة، وما تفرضه الحرب عليها من حصار، ولتقديم صورة مصغرة عن لبنان، من خلال هؤلاء النسوة المتحدرات من أديان مختلفة، واللواتى يسكنّ في منزل واحد في بيروت الغربية.

خلاصة ونتائج

تقدم الرواية صورة حية لواقع الحرب على الجميع، وتكشف لنا، أنه بعد انتهاء الحرب، بقيت الدائرة مغلقة، والأفق مسدوداً، والأمل بالشفاء صعباً..، فتقول ليليان: «الحرب انتهت، هكذا قالوا، لكننا نحتاج إلى معجزة إلهية كي نشفى..، ونحن إزاء وجع كياني يهددنا ويهدد الوطن وكيانه، وجع لا شفاء منه..»[1].

وتُعلن الرواية، انغلاق الأفق أمام كل النسوة، اللواتي عبرن الحدود الطائفية والجغرافية، فليليان تنفصل عن زوجها وتهاجر، ووردة يهجرها رشاد، وكامليا اليسارية تعشق بيار الكتائبي الذي يقتل في الحرب. وبعدها يقتل زوجها محمد وفي بطنها جنين منه، ومهى يُقتل حبيبها الفلسطيني غسان. وخوسيفا الإسبانية الأصل يرحل زوجها وابنها وتبقى وحيدة. وهي أنموذج الأجانب الذين عاشوا في لبنان، ولم يستطيعوا التخلي عنه بسهولة في زمن الحرب.

تتعمّد كامليا قتل رينجير، الرجل المقاتل والقنّاص الحربي، لكن، لا يمكن اعتبارها قاتلة، كما ظهر في نهاية الرواية، بل بدت، أنها في ذروة البحث عن الحياة، ذلك أن القنّاص، هو المعادل البديهي لفكرة الموت، وقتله ليس سوى انتقام من فكرة الحرب، التي دمّرت حيوات الشخصيات، وقتلت شهوتها للحياة.

تسلب الحرب من نساء إيمان حميدان وظائفهن الاجتماعية السابقة. فالزوجة لم تعد كذلك ومثلها الحبيبة والأم. فتظهر الكاتبة الفراغ النفساني الذي اعترى الشخصيات.

تفترق ليليان عن زوجها، وتهرب من جحيم الحرب. وتفقد وردة عقلها في إثر فقدانها شعور الأم نتيجة ابتعاد ابنتها عنها. أمّا كامليا ومهى فتنهار علاقاتهما العاطفية، بعد موت بيار حبيب كامليا وغسان حبيب مهى.

هذا الفقدان للوظائف الاجتماعية والشعورية السابقة لزمن الحرب، دفع شخصيات

---

(١) باء... مثل بيت... مثل بيروت...، مصدر سابق، ص ٢١٦.

الرواية إلى العزلة والوحدة. وكانت مهى أكثرهن معايشة لهذه الحالة، بعد أن أفقدتها الحرب حبيبها وأملها في الحياة، فاستسلمت لليأس، وبقيت داخل شقة في حي خطر، يلفّها عالم مجهول، وتمرّ بواقع مأسوي من دون أن يشعر بها أحد.

هناك، عاشت كامليا أيضاً، مستطلعة أحوال بيروت، وما فعلته الحرب عبر تصوير فيلم سينمائي، متمايزة بذلك عن بقية الشخصيات اللواتي انحصرت نظرتهن إلى الحرب بحيواتهن الخاصة. وهو انحسار إيجابي على كل حال. ذلك أن إيمان حميدان، لم تكرر السياق الدرامي الذي عاشته بطلة حنان الشيخ خلال الحرب، في رواية حكاية زهرة، بل اختارت التسلل إلى الدواخل لفحصها عن قرب.

تهتم الشخصيات النسائية في الرواية بذاتها أكثر مما ترى الخارج، وذلك، منحها قدرة على سرد التفاصيل الدقيقة. وقد تكون ميزة سرد التفاصيل، نسوية بامتياز. فالرجل غالباً ما يهتم بالقضايا الكبرى، من دون الاكتراث للتفاصيل البسيطة.

هكذا، منحت الكاتبة المرأة، الحقّ في أن تروي العالم الداخلي للحرب الأهلية، «فرافقت الأنا الداخلية الأنا الخارجية والواقعية، وكانت كالظل الذي يرافق خطواتها..»(١)، فنرى أن وراء الرصاص والقصف والنيران، ثمة قصص حب وعلاقات زوجية وأمهات محرومات من أولادهن. وليس مجازفة القول: إن أبرز خاصية لصورة المرأة في رواية إيمان حميدان، هي قدرتها على تفصيل الحرب، وابتكارها أمزجة مختلفة، لتسوّغ أفعال الشخصيات وتغييرها.

من ناحية أخرى، يُلاحظ أن نساء الرواية، قد خضن صراعاً بين الحدود الخارجية، التي حاولن تجاوزها بالمعنى الطائفي والجغرافي، وبين تلك الحدود الداخلية، التي حولتهن إلى كائنات معزولة، فمضت كل شخصية نسائية إلى قبرها البائس، وعزلتها المرعبة.

هذه الإشكالية تمثلت بليليان، التي قطعت الحدود الطائفية لزيارة أهلها في المنطقة الشرقية، في وقت كانت الحدود بينها وبين زوجها تنتصب وتتصلب.

---

(١) Jules de Goeitier: *Les Bovarysme,Mercure de France*,1902, p33.

بناء على ما سبق، من الصعب رصد صورة المرأة في رواية: باء... مثل بيت... مثل بيروت، ويمكن أن تُحدد خصائص لتلك المرأة، تتمثّل بانحيازها إلى تفاصيل الحرب والآثار التي خلّفتها، من فقدانها وظائفها الاجتماعية والشعورية، إضافة إلى عيشها داخل ثنائية تدمير حدود الخارج، لتنتصب حدود الداخل.

نتائج الباب الثالث

حكاية زهرة، ويا سلام، وباء.. مثل بيت.. مثل بيروت

ليس من قبيل الصدف أن يحضر القنّاص القاتل، «الذي يرمز إلى سجن الناس خلف جدران مغلقة، قبل الشروع بقتلهم من غير سبب، سوى أنهم مرّوا من أمامه»[1]. وحضور المقاتل المسلح بشكل لافت في الروايات النسائية، التي تتخذ من الحرب الأهلية موضوعاً لها. فهو رمز السلطة الذكورية الجديدة، التي استمدت قوتها من السلاح والقتل وإرهاب الآخرين خلال الحرب في لبنان.

إن الرجل التقليدي المستبد، الذي حضر بقوة في روايات ما قبل الحرب، في حقبة الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين، والذي حال دون تحقيق المرأة ذاتها وحريتها، قد تراجع دوره أو كاد يضمحل، لمصلحة الرجل المقاتل المتمترس وراء بندقيته.

ذلك، أن الأيديولوجية الذكورية، التي هيمنت سابقاً بوصفها جزءاً من منظومة اجتماعية قيمية، اتخذت من التقاليد والأعراف والتراكم التاريخي الظالم مرجعاً لها، انهارت وتفككت في زمن الحرب، لتنتج أيديولوجيا جديدة أقل اكتراثاً للجانب القيمي. فلم يعد الرجل يستمد سلطته من كونه أباً، أو أخاً، أو زوجاً، فقد تقلصت مساحة هذه الأدوار، ليتصدر المشهد: الرجل المسلح، الذي يستمد قوته من موقعه كمقاتل يحمل السلاح ضد عدو افتراضي.

---

(١) مريام كوك، أصوات على هامش الحرب، ترجمة صلاح حزين، مرجع سابق، ص١٠٤.

والحال، فإن هذه الأيديولوجيا المشاعية -إن صح التعبير- والمتحللة من أي ناظم قيمي، لم تستهدف المرأة فحسب، بل استهدفت المجتمع كله، بشرائحه المتفاوتة وجعلته عرضة لعبثها العنفي.

لكن المرأة كانت من أكثر المتضررين، بحكم موقعها الضعيف، الذي ورثته من مرحلة ما قبل الحرب. فالنساء اللواتي كنّ يناضلن لنيل حقوقهن، وتحصيل مواقع سياسية واجتماعية واقتصادية، وجدن أنفسهن مع قدوم الحرب في مهب اضطهاد مضاعف.

ففي زمن ما قبل الحرب، لم تتمكن النساء من انتزاع الحد الأدنى من حقوقهن، كي يكفل لهن وجود شبكة أمان في فوضى الحرب المستعرة، فبتن الحلقة الأضعف في مستنقع العنف الأهلي العميم، ولا سيما وأن الأيديولوجيا الذكورية تفلتت من ضوابطها القيمية السابقة.

بحث المرأة عن الأمان

انطلاقاً من ذلك، سعت المرأة خلال الحرب الأهلية اللبنانية للتشبث بأية ظاهرة تؤمن لها الأمان، بما فيها الظواهر السلبية.

هكذا، أقامت بطلة رواية يا سلام للروائية نجوى بركات، علاقة مع المقاتل الملقب بالأبرص، على الرغم من كون الأخير زعيم مليشيا، قاتل وقنّاص، لم يتورع عن اعتقال الناس وتعذيبهم بقسوة، ثم قتلهم.

لم تكتفِ بطلة بركات المدعوة سلام بالعلاقة مع الأبرص، فبعد موته أقامت علاقة جديدة مع نجيب، الرجل السادي، الذي لم يفهم الجنس بغير العنف الجسدي.

واقع الحال، أن مبرر هاتين العلاقتين ليس سوى الحاجة إلى الأمان، إذ وجدت المرأة نفسها عرضة للانتهاك النفسي الدائم، ما جعلها ترتمي في تجارب علائقية شاذة تضمن لها حق الوجود.

ومن البديهي، أن قلق المرأة، وسعيها للوصول إلى أمان موقت خلال الحرب، مسبّبه الأساس، حالة الانكشاف التي باتت تعيشها عقب انهيار جميع القيم الأخلاقية في المجتمع. فعلى الرغم من هيمنة السلطة الذكورية التقليدية التي كانت تعانيها قبل الحرب،

إلّا أن هذه الهيمنة كانت تؤمّن لها شبكة أمان نسبية. لكن في الحرب انهارت هذه السلطة، فطلال زوج ليليان في رواية باء... مثل بيت... مثل بيروت، للروائية إيمان حميدان فَقدَ شهيته للحياة، بعد تعرضه لإصابة خلال الحرب، وبات رجلاً ضعيفاً يمضي وقته في إحصاء هزائمه.

قد يكون طلال صورة غير مقنعة عن السلطة الذكورية، التي كانت قائمة قبل الحرب الأهلية في لبنان، بسبب علاقته الجيدة مع ليليان؛ لكن هزيمته تكشف في أحد وجوهها المضمرة عن الوهن الذي أصاب هذه السلطة. إلّا أن ليليان، لم تذهب في هاجس بحثها عن الأمان إلى علاقة عبثية مع مقاتل مليشيوي، كما فعلت سلام في رواية يا سلام لنجوى بركات، بل تقرر مغادرة البلاد مع بناتها الصغيرات، لتبتعد معهن عن شبح الحرب.

من جهة أخرى، تعيش زهرة، بطلة رواية حكاية زهرة للكاتبة حنان الشيخ، تجربتها الخاصة في البحث عن الأمان، ليس في زمن الحرب فحسب، وإنما في الزمن الذي سبق الحرب، وتمثّل بالظروف الاجتماعية البائسة، فكانت زهرة عبارة عن أنثى مكبوتة ومصادرة الجسد، خائفة وضائعة.

لكن الفرق بين زهرة وسلام مثلاً، تمظهر في كون الأخيرة، التجأت إلى المقاتل للحصول على بعض الأمان، بينما زهرة التجأت إلى المقاتل/ القنّاص، بعد يأسها من الحصول على الأمان. وفي الحالتين نحن أمام المرأة/ الضحية، لكن بدرجات متفاوتة.

المرأة في الروايات، إرادة مستلبة

على الرغم من التجربة الغنية التي عاشتها زهرة في رواية حنان الشيخ، متنقلة بين أوضاع اجتماعية مختلفة؛ لكنها بقيت مسلوبة الإرادة، تتبادل السلطات الذكورية حق التحكم فيها، فمن سُلطة الأخ، إلى سُلطة الأب، فسلطة الزوج، وصولاً إلى القنّاص الذي أجهز على حياتها.

ثمة صورة ارتسمت للمرأة المستلبة خلال الحرب، تكرست بتعقيد أكثر في رواية حكاية زهرة، إذ بدت زهرة في الظاهر سيدة خياراتها، تتحكم في مسارات حياتها كما تريد،

في ظل أوضاع استثنائية لا تتيح الكثير من الخيارات. لكن حقيقة الأمر، أن زهرة كانت مستلبة من قبل نوازعها النفسية والجنسية الشاذة التي ورثتها من الحرب.

وعلى النقيض من زهرة في رواية حنان الشيخ، كانت سلام عند نجوى بركات أكثر تأثراً بمفاعيل الحرب. وكأن هذه الحرب قد أعادت خلق سلام وفق قواعدها العبثية، فجعلتها مازوشية، تتلقى الألم بلذة على سرير الجنس.

وهكذا، بدت الحرب، سلطة جديدة تعيد صوغ الأنوثة وفق منطقها العنفي الأعمى، لتغدو أدوات العملية الجنسية بين الرجل والمرأة، حزاماً جلدياً وأجساداً مدمّاة.

هذه الحرب التي سلبت من سلام إرادتها، وسلمتها إلى نوازع جنسانية شاذة، سلبت أيضاً من شخصيات رواية باء... مثل بيت... مثل بيروت لإيمان حميدان، حيواتهم السابقة. فانهارت حياة ليليان الزوجية، وفقدت وردة حق الأمومة بعد رحيل ابنتها. كذلك كامليا ومهى، فقدت كل منهما الشاب الذي أحبته.

في مقابل انهيار الأدوار التقليدية للرجل اللبناني في زمن الحرب، الأب والزوج والأخ، انهارت كذلك أدوار الأنوثة، فلم تعد المرأة زوجة، ولا أُماً، ولا حبيبة. فقد تفككت بنية العلاقات بشكل كامل. وفيما وجد الرجل في سُلطة السلاح والقتال سُلطة بديلة، هي بتحديدٍ أدقّ «الحربذكورية»، وجدت المرأة نفسها مكشوفة، قلقة، من دون سند، من الخارج تحتمي بسلطة «الحربذكورية»، وفي الداخل تتلقى تأثيراتها المدمرة.

ولعل أبلغ دليل على الخراب الذي حلّ في دواخل الشخصيات النسائية، التي عاصرت الحرب الأهلية، تمثل بالجنون الذي أصاب بعضهن. فتفقد وردة صوابها في رواية: باء... مثل بيت... مثل بيروت. كذلك يحصل مع سلام في رواية يا سلام، ومع زهرة في رواية حكاية زهرة. هذا المشترَك الأساس بين الروايات الثلاث، أي الجنون، هو نتيجة حتمية لمشترَك ثان، تمثّل بـ المقاتل/ القنّاص، الذي حضر في حيوات الشخصيات النسائية عل درجات متفاوتة. هذا المقاتل ليس سوى تكثيف رمزي للسلطة «الحربذكروية»، التي هيمنت في زمن الحرب، وكان من الصعب على المرأة التعايش معها بعقل سليم ومعافى.

وعليه، إن صورة المرأة في أدب الحرب الأهلية اللبنانية بجانبه النسوي، هي صورة

أقلّ ما يُقال فيها إنها مأسوية. فلم تعد تناضل المرأة لنيل حقوقها، وتحقيق المساواة في المجتمع، وخاصة بعد انهيار منظومة القيم، وتداعي الأدوار الاجتماعية السابقة.

تجد المرأة في رواية الحرب نفسها عارية، بالمعنى الوجودي، تبحث عن الأمان بحدوده الدنيا، ولا سيما أن الحرب سلبتها إرادتها بفعل السلطة «الحرب ذكورية» التي ابتكرتها، الأمر الذي أوصلها إلى الجنون.

الباب الرابع

دراسة روايات ما بعد الحرب
(٢٠٠٠- ٢٠٠٩)

- **مقدمة**
- **الفصل الأول:** رواية: اسمه الغرام (٢٠٠٩)/ علوية صبح
- **الفصل الثاني:** رواية: حبّ بيروتي (٢٠٠٩)/ سحر مندور
- **خاتمة ونتائج الباب الرابع**

مقدمة

الرواية اللبنانية بعد الحرب الأهلية

امرأة ما بعد الحرب، هي امرأة الداخل

إن نعْت امرأة ما بعد الحرب، بامرأة الداخل، ليس انطلاقاً من النموذجين المطروحين في الدراسة، وهما: رواية اسمه الغرام، لعلوية صبح، ورواية سحر مندور، حب بيروتي، فقط، اللذين يشكلان دلائل مهمة على هذا الداخل، (الذي سيتم توضيحه في دراسة الروايتين)؛ بل إن ذلك قد أتى نتيجة الظرف الكارثي الذي عاشته المرأة خلال الحرب، فارتدت إلى داخلها، كردة فعل دفاعية، على هول الخارج وسوداويته. وقد تطرّق إلى هذا الموضوع الكثير من كتّاب الرواية، في مرحلة ما بعد الحرب.

لم تبلور رواية الحرب، صورة ناجزة عن المرأة اللبنانية، التي وجدت نفسها في أتون صراع عبثي جنوني. السمات التي خلصنا إليها في الباب الثالث، بما يتعلق بصورة المرأة في أدب الحرب الأهلية، المنجز من المرأة الكاتبة نفسها، لا يرقى إلى مستوى الصورة المتكاملة عن صورة المرأة.

ثمة ملامح لشخصيات محطّمة ومنهارة ومتداعية نفسياً، تبحث عن الأمان والاستقرار في زمن الحرب، والخوف العميم.

كان من الممكن للمرأة الكاتبة اللبنانية، أن تبني صوراً متسقة لنساء الحرب، تشبه تلك التي تم بناؤها في مراحل ما قبل الحرب، الخمسينيات والستينيات على سبيل المثال،

-المرأة التي تبحث عن حقوقها في مجتمع ذكوري-؛ لكنها في هذه الحالة، ستضع نفسها في موقع تزييف الواقع، وإنتاجه أدبياً، بعكس مما هو عليه. فمن الصعب بمكان، أن تستوي صورة المرأة في زمن الحرب من دون خلخلة ورضرضة، تشبه الحرب نفسها.

لقد اختارت المرأة الساردة الدخول في عالم الأسئلة الشائكة، على ضوء التحولات التي أصابت المجتمع اللبناني، إثر الحرب الأهلية. وكأن هذه الحرب قد شكلت صدمة في الوعي النسوي، الذي كان يناضل لتحرير نفسه من سلطوية الرجل. باتت المرأة وجهاً لوجه أمام ذاتها، في ظل واقع جديد، نرى فيه السلطة متفلتة، عنفية، قاتلة.

فإذا كانت الحرب قد فضحت هشاشة البنية السياسية والطائفية في لبنان، فإنها أيضاً، غيرت في العقل النسوي الذي كان يخاصم الرجل، ويكثّف فيه كل المظلومية النسوية. ليظهر لاحقاً، صراع من نوع آخر، بين المرأة وبين وذاتها.

لقد انهارت شبكة الحماية الاجتماعية، التي كانت تتمتع بها المرأة قبل اندلاع الحرب. فأدوار الأخت والزوجة والحبيبة تضاءلت، وكادت تنعدم. وتحولت المرأة إلى كائن يعيش تفاصيل الحرب المأسوية، ويبحث عن خلاص فردي.

كل ذلك، دفع المرأة إلى الانكشاف أمام ذاتها، ولا سيما أنّ الرجل، الذي بنت المرأة كل مظلوميتها النسوية على ممارساته، بات بدوره ضحية للحرب، التي أنتجت سلطويتها بعيداً عن البعد الجنساني (ذكراً وأنثى).

بدأت امرأة ما بعد الحرب، تكتشف وجود عوامل داخلية، تمنعها من بلوغ التحرر، الذي كانت تعبّر عنه من خلال خطاب شعاري. فالحرب التي عطلت فاعلية الأيديولوجيا الذكورية السابقة، ردّت النساء إلى دواخلهن. فدخلت تقنية المونولوج على الأدب النسوي، أي الحوار الداخلي. وراحت المرأة تتصارع مع نفسها بلغة شفافة، كاشفة، تتجنب فيها تحميل مسؤولية اضطهادها لأحد، وأصبحت أولوياتها ذاتها، فهي تبحث وتبحث، والذي تبحث عنه هو ذاتها.

الحرب إذاً، وضعت الداخل النسوي أمام مشرحة الأدب، الداخل الذي يحتمل أعطالاً نفسية واجتماعية وثقافية تتعلق بالمرأة نفسها، بمسار حياتها وذاكرتها، وانعكاس الحرب عليها. وهكذا تترك الروائية إيمان حميدان يونس في روايتها، باء.. مثل بيت..

مثل بيروت، المجال لبطلاتها لإخراج دواخلهن المعطوبة، وإظهار آثار الحرب على هذه الدواخل، وذلك، لكشف الواقع العنفي. أما سلام، بطلة رواية يا سلام للكاتبة نجوى بركات، فأخرجت جميع نوازعها النفسية والجنسية، رغم كل الانحرافات التي اعترت هذه النوازع، فجاءت روايتها «وسيلة للتعبير، ولتحليل النفسيات، والذوات، والأزمات العاطفية..»[1].

إن انكشاف المرأة على داخلها في مرحلة الحرب، لا يعني تخلّصها بالمطلق من الخطاب النسوي التحرري السابق، يُلاحظ ذلك في رواية حكاية زهرة، للروائية حنان الشيخ، فالبطلة بقيت أسيرة المظلومية الذكورية، رغم وقوع الحرب، وخلخلة البنى الاجتماعية السابقة. وعليه فإن مرحلة الحرب وضعت المرأة في منطقة رمادية، بين ذاتها وبين الخطاب النسوي القديم. وثمة بحث في أدب الحرب عن امرأة «الداخل»، تلك التي تهجس بأعماقها ورغباتها الدفينة.

هذا الوضع المتأرجح، حسم في مرحلة ما بعد الحرب؛ إذ بدت المرأة منشغلة بداخلها، تنبش في جزئيات هذا الداخل وتفاصيله. وكأن الحرب مهّدت نسبياً لإزالة عقدة الاضطهاد الذكورية، فبات الرجل شريكاً في الاضطهاد وليس مسبّباً له. وهذا الأمر نسبياً؛ لأن آثار الخطاب التحرري النسوي التقليدي لم تُزل إلّا تدريجاً.

ففي رواية اسمه الغرام، للكاتبة علوية صبح، سنجد الكثير من الاضطهاد في ذاكرة نهلا بطلة الرواية، لكن الكاتبة تعالج خطاباً لبقايا خطاب الاضطهاد هذا، والمتمثل بـ (الأخ والأم)، بخطاب مضاد يُصالح المرأة مع داخلها وأعماقها. هذه العلاقة التصالحية تتعمّق في التعاطي مع الذات الأنثوية. لتصبح هذه الذات صاحبة بعدٍ كياني، تدرك الجانب الجسدي، بوصفه أداة لفهم العالم.

أمّا في رواية حبّ بيروتي، للكاتبة الشابة سحر مندور، فتنتهي حالة التخبط النسوي نهائياً، إذ تدير ماجدة، بطلة الرواية ظهرها لكل أدبيات الخطاب النسوي التحرري، لتعيش

---

(١) Rene Laparra: *Le Français en première*, Bordas, Paris,1966, p. 279.

تجارب عصر العولمة بكل ظواهره وأحواله. هكذا تطوّرت صورة المرأة اللبنانية، من كونها عالقة بين خطاب تحرري، وبين داخلٍ يتوق إلى البوح في زمن الحرب، إلى امرأة متصالحة مع داخلها وجسدها، في زمن ما بعد الحرب مع علوية صبح، وصولاً إلى امرأة العولمة المنسجمة مع حداثة عصرها.

الفصل الأول

- مقدمة
- أ ـ الحضور الأدبي والثقافي والاجتماعي للكاتبة علوية صبح
- ب ـ دراسة رواية، اسمه الغرام (٢٠٠٩)

مقدمة

استعادة الجسد الأنثوي

في معظم الرويات النسائية، التي مرّت عليها الدراسة، إلى الآن، سواء في مرحلة الحرب الأهلية اللبنانية، أو ما سبقها، ندر أن تجرأت المرأة، وكتبت عن جسدها. ظلت هذه الثيمة مغيبة، بفعل الأيديولوجيا الذكورية المجتمعية، التي رفعت الجسد النسوي إلى رتبة «العيب الأخلاقي»، الممنوع تناوله كتابياً.

وعلى الرغم، من أن رواية يا سلام، لكاتبتها نجوى بركات، اخترقت موضوع الجسد الأنثوي؛ إلّا أن هذا الاختراق بقي في إطار التوظيف الرمزي، لإيجاد سياق دلالي، يشير إلى تأثيرات الحرب الأهلية في شخصيات الرواية. وعليه، فإنّ الروائية اللبنانية، علوية صبح، تبدو في روايتها اسمه الغرام، أنها تمارس فعلاً تعويضياً، عن كل تلك المراحل، التي غيبت جسد المرأة، أو نمّطته، أو استخدمته للتشفير الرمزي.

فالجسد عند صبح، ليس أمراً عارضاً في الرواية، بل شكّل بنيتها الرئيسية. علاقة المرأة بالمجتمع، والرجل، والأمومة، والحياة، والموت، تتكثف في ذلك الجسد، الذي تحفر علوية صبح في أسراره، وتتوغل في تفاصيله الدقيقة. لتُظهر لنا صورة المرأة، في لحظتها الحسية اللذوية، المنغمسة في شهوات الحياة وجمالياتها.

وليس الإصرار على الحسية عندها، سوى تحطيم تلك الصورة، التي خلقها الرجل عن المرأة، عبر الكثير من الروايات المكتوبة بقلمه.

ذلك، أن الحسية ليست من منتجات المخيال الذكوري الشهواني، لا بل إنها حسية

المرأة نفسها، إحساسها بجسدها. هذا الجسد القوّال، الذي يحكي بحواسه، أشياء لم نكن نعرفها عن المرأة في السابق.

تختزن الحسية في نص صبح: الخوف، والتوتر، والأمـان، والقوة، والضعف، والهروب، والعودة. إنها المسرح، الذي تجتمع فيه التناقضات والرغبات والآمال. ما يجعل موضوع الجنس، الذي طالما ابتذله الرجل، عندما كتب عن جسد المرأة، مناخاً جاذباً، يستقرىء الوجود الأنثوي وعلاقته بالعالم.

إن رواية اسمه الغرام، من خلال هذه الحسية، تمنح الجنس ما يعود إلى الجنس، ولا شيء غير ذلك. فالجنس جزء مركزي في الوجود، لا من حيث هو إشباع لرغبة، ولا من حيث هو تناسل وتكاثر، بل من حيث إنه في المقام الأول، «الحظة تُستعاد من خلالها لذة المتعة، والألم، والبداية والنهاية، وربما أيضاً، استثارة الحنين برغبة العودة إلى «رحم الأم»، موطن الأمان الأصلي ومنتهاه»[١].

لذلك، تصرّ الرواية، على: «قول كل شيء عن الجنس، وتتجنب في الوقت ذاته، الانغماس في رومانسية مريضة وسطحية، تستعير الوضعيات المسرودة من السائد الاجتماعي. إنها لا تثير، فالإثارة ليست في الكلمات، بل في تركيبها، وفي المقام الذي تتحقق ضمنه، ذلك، أن الخلاعة ليست في الجسد، بل في العين الناظرة»[٢].

ولعل المفارقة، تكمن في استعادة صبح حق المرأة في الكلام على جسدها؛ إذ، تستعيد هذه اللغة عبر الرجل نفسه؛ لكن الرجل المعشوق هذه المرة، وليس الرجل المتسلط، مضيفة إلى إنجازها هذا، إنجازاً آخر، يتعلق بلغة الحب أو الغرام، التي ظهرت في النص. فلا نجد عند الكاتبة أية آثار لُغوية، سبق أن قرأنا مثلها في موضوع الحب.

إنها استعادة مزدوجة إذاً، تقوم بها علوية صبح في روايتها هذه، استعادة العلاقة

---

(١) سعيد بنكراد، أنا والغرام وحالات التشهي، قراءة في رواية علوية صبح اسمه الغرام، موقع الكاتب على الإنترنت:

http://saidbengrad.free.fr/ar/alaouia.htm

(٢) م.ن.

http://saidbengrad.free.fr/ar/alaouia.htm

بالجسد، بوصفه مسرحاً لذّوياً، للحياة والموت والحب والفراق. كما أنها، استعادة للغة الحب، التي طالما صادرها الرجل في تهويماته عن المرأة المعشوقة.

رواية اسمه الغرام، هي « كتابة «أنا» الأنوثة، وكتابة الجسد، واستكشاف للغة المرأة في الغرام، والعلاقة بالجسد وبالآخر. هذه اللغة المقصية في الأدب الذكوري، الحافل باستيهامات الرجل حول المرأة وجسدها وأحاسيسها»[1].

(١) جريدة الرياض السعودية، حوار مع علوية صبح، ١٠ يونيو، ٢٠١٠، العدد ١٥٣٢٦.

أ. الحضور الأدبي والثقافي والاجتماعي للروائية علوية صبح (١٩٥٥-....)

الشعارات النسوية، مغيّبة،

شكّل أدب علوية صبح، قياساً على عدد الروايات القليلة التي كتبتها، علامة فارقة في الكتابة النسوية اللبنانية؛ فالكاتبة التي رافقت أثناء تجربتها، جميع الحقب الثقافية والسياسية، التي مرت على لبنان، تجنبت في كتابتها النبرة الشعارية. تلك النبرة، التي جعلت من حقوق المرأة، ومن طلبها المساواة في المجتمع، مجموعة كليشيهات، ترددها بطلات الروايات النسوية، التي مرت عليها هذه الدراسة.

فهمت صبح، أن الأيديولوجيا الذكورية، التي تحرم المرأة من وجودها الفاعل، يجب ألّا يتم مجابهتها بأيديولوجيا نسوية مضادة، تتخذ من الأفكار حول تحرر المرأة أساساً لها.

لذا، سعت صبح، لتوسيع الوجود المادي للمرأة، والدفاع عن حق الجسد الأنثوي، بالتمدد نحو العالم، وفهم تعقيداته. «فالرواية كلها اشتغلت على هذا الجانب وركّزت عليه. نساء ونساء ونساء... لكنهن في رواية، لا في نضالٍ مطلبي نسوي. لا تفلسفُ صبح ما كتبته. لا بل تركته في حيّز الحكي والسرد. وروائية اسمه الغرام، تتحقق في «نسائيتها» الطالعة من الحياة اليومية الحقيقية، والممرغة في وحول التجربة، وفظاظة الواقع»[1]. فالصراع عند صبح في عمقه، ليس مع الرجل بوصفه نسقاً معرفياً مسيطراً، إنّه على الأرجح، صراع مع المرأة نفسها، حول كيفية تعريف ذاتها بجرأة وشجاعة، بعيداً عن تنميطات الرجل الصلبة، تمهيداً لتجاوزها.

وهذا، ما قد يفسّر ابتعاد الكاتبة عن التنظير، حول تحرر المرأة، «فهي نشرت أوائل

---

(١) حسين بن حمزة، علوية صبح: خذوا اقرأوا... هذا هو جسدي، جريدة الأخبار، العدد ٨٨٦ الثلاثاء ٤ آب ٢٠٠٩، صفحة ثقافة وناس.

الثمانينيات الرواية والشعر ومقالات أدبية عديدة في صحيفة النهار، لتتفرّغ بعدها إلى تحرير القسم الثقافي في أوسع مجلات المرأة العربية انتشاراً في ذلك الوقت، وهي مجلة الحسناء، اللبنانية، التي أصبحت رئيسة تحريرها سنة ١٩٨٦. وفي أوائل التسعينيات، أسست مجلة سنوب الحسناء اللبنانية أيضاً، والتي أصبحت اليوم من أكثر مجلات المرأة مبيعاً في العالم العربي، وما زالت صبح رئيسة تحريرها»(١).

علوية صبح المولودة في بيروت سنة ١٩٥٥، «من أسرة تعود أصولها إلى الجنوب اللبناني، نزحت إلى منطقة الأشرفية في بيروت. وعاشت طفولتها متنقلة مع أهلها بين الأشرفية وبرج حمود والسبتية»(٢). درست صبح الأدب العربي، والأدب الإنكليزي، في الجامعة اللبنانية في بيروت. وحصلت على بكالوريوس في كلا الاختصاصين. وبعد أن تخرجت سنة ١٩٧٨، عملت مدرسة تعليم ثانوي في إحدى المدارس، بالتزامن، مع نشرها مقالات في قسم الفن والثقافة، في صحيفة «النداء» البيروتية التابعة للحزب الشيوعي اللبناني، الذي انتسبت إليه في مرحلة الشباب.

بدأت كتابة نصوص نثرية، بداية العشرينيات من عمرها. لتنضج تجربتها لاحقاً، بنشر مجموعة نصوص وجدانية، بعنوان «نوم الأيام».

إلّا أن الوجه المتبلور للتجربة، بدأ بنشرها روايتيها: مريم الحكايا، ودنيا. روايتان، تركت فيهما صبح، حرية البوح عند المرأة، معيدة إنتاج فكرة شهرزاد، التي تروي لأجل التصالح مع نفسها، ومع محيطها، وليس خوفاً من الرجل. وربما تكون رواية اسمه الغرام، امتداداً لهذا السياق الحكائي النسوي، الذي اختطته علوية صبح؛ لكن هذه المرّة، بلسان الجسد الأنثوي، بكلّ لذّاته وشهواته وعشقه الحياة.

شاركت صبح في العديد من المؤتمرات الثقافية في بيروت، القاهرة، الكويت، الإمارات العربية المتحدة، عمان، باريس، ألمانيا، كوريا الجنوبية، ومدن أخرى. وقدمت شهادات عن تجربتها الكتابية، ودراسات حول الرواية والمرأة والإبـداع، منها دراسة

---

(١) صفحة الكاتبة حنان الشيخ على موقع ويكيبيديا، http://ar.wikipedia.org/

(٢) م.ن.، حنان الشيخ.

لمنظمة «الأونيسكو» حول الإبداع النسائي في الحرب اللبنانية سنة ١٩٨٥، خلال المؤتمر الذي عقد في باريس عن: «المرأة اللبنانية والحرب»[١].

ب- عرض الأحداث وملامح الشخصيات

تقع رواية اسمه الغرام في سبعة عشر فصلاً، تتولى علوية صبح/ الشخصية الكاتبة، الحكي في الفصلين: الأول والأخير. بينما، تتولى بطلة الرواية نهلا، الحكي في الفصول الباقية. وبهذا تفسح الكاتبة في المجال للشخصية الرئيسية، أن تعبّر عن نفسها، بأحاديثها وتصرفاتها، وتترك الشخصيات الأخرى أن تتحدث عنها.

تتناول الرواية، امرأة في نهاية العقد الخامس من عمرها، تُدعى نهلا. وبعد اختفائها قبيل حرب تموز ٢٠٠٦، تطلب سعاد، وهي الصديقة الأقرب من الراوية، كتابة رواية عن نهلا. لأن اختفاءها الخاص، الذي تسبب به مرض فقدان الذاكرة (الألزهايمر)، يلح على ضرورة أولى، تكمن في استعادة الماضي، «ففي استعادة الماضي، نتعرف إلى حقيقة الشخصية من خلال ذكرياتها»[٢]، ماضي نهلا وعلاقتها بهاني، الرجل المسيحي، الذي أحبته في صباها، ولم تتمكن من الارتباط به، بحكم انتمائها إلى أسرة شيعية يغلب عليها التشدد.

انسداد الأفق في علاقتها بهاني، يدفع نهلا إلى الزواج برجل ثري يدعى سليم، ورغم إنجابها ولدين منه، تبقى علاقتها بزوجها فاترة وآلية. في حين يبقى انشدادها إلى هاني كما هو، رغم سفره إلى فرنسا وعودته إلى لبنان. ظلت تلتقيه في فترات متباعدة، فتستيقظ مشاعرها تجاهه من جديد.

إلى جانب نهلا، التي تأخذ الحيز الأكبر من السرد، تحضر صديقتها سعاد، التي فقدت جمال جسدها، وباتت تشعر بأنه عبء ثقيل عليها، وذلك، بعد أن أصيبت بمرض جلدي، جعل زوجها يقرف منها في السرير ويبتعد عنها، وإذا ما مارس الجنس معها، كان

---

(١) سلوى فاضل، عن المرأة اللبنانية والحرب، مجلة شؤون جنوبية، العدد ٧٧، ١٣ أيلول، ٢٠١٠.

(٢) Pierre Vanbergen: *Pourquoi le roman*, F.Nathan,Paris, Editions Labor, 1974, p.12.

يفعل ذلك من الخلف، وليس من الأمام؛ لأنّه لا يطيق النظر إلى وجهها أثناء الجماع. وما زاد من عقَدِها، هو انفصال أولادها المتدينين عنها، رافضين سفورها. وعندما لجأت مرة، أثناء القصف إلى محل للملابس المستعملة، لم تمنع نفسها من الاستسلام للشاب البشع، صاحب المحل، وتمارس الجنس معه في الحمام الضيق، الذي يفوح بالرطوبة والقذارة، انتقاماً لإهمال زوجها إياها.

أما نادين، الصديقة الأخرى لنهلا، فتعيش خيبتها الكبرى في القرية، أولاً: عندما انتحرت شقيقتها ربيعة، إثر قصة حب فاشلة.

وثانياً: في المدينة التي أخذتها، فانجرفت في أهوائها، انتقاماً من والدها المتسلط، ومن أمها الضحية الذليلة، التي كادت تجن، من جرّاء بطش زوجها بها.

وكانت الأمّ، أحياناً، تضرب أسفل حوضها بحذاء زوجها، محتقرة الرجل والجنس معاً.

الصديقة الأخرى لنهلا، كانت عزيزة. عزيزة، التي كانت تتمسّك بعذريتها، معتبرة إياها ديْناً لزوجها المقبل. ومع الوقت، تتحوّل في بيروت إلى مومس، تبيع جسدها، لا ولا سيما إلى الرجال العجّز، بُغية الحصول على المال.

هذا العالم النسوي، الثري بالتجارب، والذي، تبرع علوية صبح في رسم تفاصيله، عبر شخصيات نسائية: نهلا وسعاد، نادين وعزيزة، يبدو مُغرياً، لتتبّع المصائر والأهواء والأفكار والرغبات، التي حكمت حيوات أولئك النساء. وبالتالي، الوصول إلى ملامح الصورة النسوية، التي أرادت الكاتبة إيصالها من خلال روايتها.

نماذج المرأة في الرواية

نهلا، الوعي التحرري المتكامل

إن العلاقة التي ربطت نهلا بجسدها، وجودية بامتياز. إذ لا ينفصل الحسي عن الكياني، بل يتماهى معه، ويدركه في صيرورة نسوية واحدة، تختار المُضي في الحياة، من دون أية عوائق ذهنية أو جنسانية.

لا تبني نهلا وعياً معرفياً ثقافياً، بمعزل عن جسدها، كما فعلت بطلات الروايات النسائية السابقة. لقد تلازم الأمران عندها، «تتحسس نهلا جسدها كما يليق بمراهقة متمردة تعيش في الضيعة، إذ تستوعب جسدها وتحبه وتؤمن به، تدلله وتغنجه، وتسعى للتباهي به أمام صديقاتها، بكل ما ينتج عنه من أحاسيس ودورة شهرية، وإلى ما هنالك من رغبات وأحلام إيروسية»(١). فتقول: «جسمي الذي أحببته حباً هائلاً، حبي لحياتي»(٢).

وفي مكان آخر تقول نهلا: «افتتنتُ بالشعر، وتعلقتُ بقراءة الروايات، وقصص ألف ليلة وليلة. وصارت الكتب بالنسبة إلي تفصيلاً يومياً مألوفاً، أحرص على اصطحاب واحد منها، حتى حين أقصد أراضي المشاع المعشوشبة، لأسرح بغنمات أمي، وأنا أدرس دروسي»(٣).

هذا التقاطع بين المعرفة الذهنية والتصالح مع الجسد، دفع نهلا نحو إعلان حريتها بشكل كلي. فمن ناحية، لم تتوارَ وراء أفكار نسوية لتهمل جسدها، ومن ناحية أخرى، لم تحتفِ بالجسد على حساب أفكارها وعقلها. تجربة حرية متكاملة، يتقاطع فيها الذهني مع الجسدي، من دون أي تضارب، فتقول: «شلحت الإيشارب وارتديت «الميني جوب». وأمام مرآتي صرت أقف طويلاً وأتملى فتنتي وجمالي، وأتخيل نفسي في الشارع، أخطف القلوب وأسحر الأبصار، فأمتلىء بالسعادة، وأهتف لصورتي: أنا حرة... حرة... حرة»(٤).

هذا الوعي المتكامل للحرية، يدفع نهلا إلى مواجهة السلطة الذكورية، فتتحدى أخاها، «الذي يرمز وجوده في عائلتها إلى شخصية ذكورية مركبة، مقابل رمزية شخصية الأب المتفهمة، والمدنية والمسالمة. أبٌ يتفهم التطور الطبيعي لجسد ابنته، على عكس الأم، التي، وبسبب نقمتها على أنوثتها، إثر علاقة متعة حدثت بينها وبين شيخ عابر، أغرمت به. فإنها تحرّض ابنها على كبح أخته وقمعها، وتبرر ذلك، بالأفضلية التي تكتسبها فتاة

(١) مازن معروف، اسمه الغرام لعلوية صبح، الجسد متجزئاً في المناخ الروائي، جريدة النهار، العدد ٢٤٣٥٦، ١٤ ديسمبر، ٢٠١١.

(٢) علوية صبح، اسمه الغرام، دار الآداب، ط ١، ٢٠٠٩، بيروت، ص ٢٣.

(٣) م.ن.، ص ٧٣.

(٤) م.ن.، ص ١٠٧.

يضربها أخوها في الضيعة، دون أن تجرؤ على رفع بصرها نحوه، أو الرد عليه»(١). ومن البديهي، أن المعركة التي خاضتها نهلا ضد أخيها صقلت تجربتها كأنثى، أنثى تبحث عن فرديتها، بعيداً عن أية سلطة.

لكن، هذا الصراع مع السلطة الذكورية، كان أمراً عابراً في حياة نهلا. ذلك أن علوية صبح، لم ترد أن تحوّل بطلتها إلى خصم للرجل، جل اهتمام الكاتبة، انصبّ على المرأة نفسها، وكيف تتصالح مع نفسها، وليس كيف تخاصم الرجل.

وفي سياق هذه الملاحظة تحديداً، يمكن فهم العلاقة التي جمعت نهلا بهاني «إنه زمن ناضج. قد تكون نهلا قد تزوجت، من سليم الرجل الثري، لكنها تظل تبحث عن أواصر حبها مع هاني البعيد. فيتعزز شعورها بجسدها»(٢).

الرجل الذكوري، الذي مثّل السلطة المسيطرة على المرأة، كان عابراً في الرواية. فيما الرجل الحبيب والشريك، كان مرتكزاً للسرد النهلوي (نسبة إلى نهلا) «فالبطلة في اسمه الغرام، لا تصدّق إلّا جسدها وأحاسيسها اللذين اكتشفتهما مع هاني. وهذه المعرفة تتحقق، لأنها شريك وليس فقط منفعلة. كلاهما فاعل في علاقته بالآخر. المعرفة لا تتم بلا شريك حقيقي، و«أنا» الأنوثة تتحقق هنا»(٣).

إن العلاقة الحسية مع هاني، جعلت نهلا تكتشف ذاتها من جديد، ما يعني أن الرجل بات عنصراً إيجابياً، يدفع نحو إنضاج الشخصية النسوية بأبعادها كافة. فتقول نهلا: «كان هاني أول من عرّفني إلى جسمي، جعلني أكتشف كل تفصيل فيه»(٤). وهكذا، نبض جسد نهلا بالرغبة والحياة، واكتشف بالحب أحاسيس طالما تجددت.

إضافة إلى أن «اللقاء الجسدي بين نهلا وهاني، لم يتم مطلقاً ولو لمرة واحدة في

---

(١) مازن معروف، اسمه الغرام، الجسد متجزئاً في المناخ الروائي، مرجع سابق.

(٢) م.ن..

(٣) حوار مع علوية صبح، جريدة الرياض السعودية، ١٠ يونيو، ٢٠١١، العدد ١٥٣٢٦.

(٤) اسمه الغرام، مصدر سابق، ص ٢٧.

العتمة. فالمرآة والضوء يخرجان الجسد من العتمة إلى النور، ومن الخفاء إلى الظهور، ومن موروث الخوف و«العيب» إلى واقع التآلف واللذة»[1].

إن التجربة التحررية العاصفة، التي خاضتها نهلا منذ طفولتها، وانسجامها مع جسدها، مروراً بتمردها على أخيها، وصولاً إلى علاقتها بهاني، كان من البديهي أن تنتهي هذه التجربة بإصابتها بمرض «الألزهايمر» أو فقدان الذاكرة، إذ يبرز النسيان هنا، كعلاج مثالي، ينقذ نهلا من جنوح تجربتها. وفي حين، يبدو هذا العلاج مناسباً للسياق الأدبي للرواية؛ فإنّه يشير بالمعنى الدلالي العام إلى استحالة عيش مثل هذه التجربة في الواقع.

أرادت الكاتبة أن تنفي بطلتها، حين أخفتها أثناء حرب تموز ٢٠٠٦، «تختفي الراوية نهلا في حرب تموز، ويظل اختفاؤها لغزاً: هل قُتلت في القصف الإسرائيلي على قريتها الجنوبية، أم أن زوجها سليم قتلها، بعدما اكتشف خيانتها إياه مع عشيقها الأبدي هاني؟ أم تراها هربت مع هاني تاركة ماضيها وراءها؟».

هذه الواقعة ستكون حافزاً على البحث عن نهلا، وعلى استعادتها واستعادة الحب المجنون، الذي جمع بينها وبين هاني، وستكون أيضاً ذريعة لكتابة الرواية، والشك فيها أو الطعن بها؛ «وكأن الكتابة ليست فعل يقين، بمقدار ما هي فعل تشكيك ونفي»[2].

ما يبدو في نهاية الرواية لعبة أسلوبية، إذ تسأل الكاتبة نفسها: «إن كانت كتبت فعلاً حكاية امرأة تدعى نهلا، أم أنها تخيلت قصة امرأة، قضت تحت أنقاض منزلها في الجنوب، إبان القصف الإسرائيلي في حرب تموز ٢٠٠٦»[3].

أفلا يكشف هذا التساؤل في أحد جوانبه، انعدام فرصة تحقق نهلا على أرض الواقع؟ ولعل الرواية نفسها تستبطن هذا الانعدام، من خلال العلاقة المستحيلة بين هاني

---

(١) صبحي البستاني، عن رواية اسمه الغرام، ملحق السفير الثقافي، العدد ٢٥٦٧٨، ٢١ أغسطس، ٢٠٠٩.

(٢) عبده وازن، اسمه الغرام رواية الذاكرة المتوهمة. علوية صبح تكتب محنة «منتصف» العمر، جريدة الحياة، العدد ١٦٩٣٩ - ٢٠/٨/٢٠٠٩.

(٣) اسمه الغرام، مصدر سابق، ص ١٢٥.

المسيحي ونهلا المسلمة، حيث، «لا يخفى على المؤلفة ما يشوب عالمنا، ومجتمعنا السياسي والاجتماعي، من صعوبات تقف حاجزاً أمام التحرر»[١].

لكن الأكيد أيضاً، أن نهلا حققت وجودها الجسدي والذهني عبر سرد طويل، تجنّب كل تنميطات الكتابة الذكورية. فلم يعد مُهماً إن كانت امرأة واقعية، أم لا، طالما أنها حققت وظيفتها، باستعادة حقها في سرد جسدها داخل نصٍّ نسوي بامتياز.

سعاد، وجه نهلا الآخر

الخسارة، التي أدركتها نهلا في نهاية الرواية، بدت أكثر وضوحاً في حياة سعاد، ما يجعل الأخيرة الوجه الآخر لنهلا، فتقول عنها: «هي جزئي الثاني، المستقل عنّي، والمستعد دائماً لأن يمدّ يده ليريحني»[٢].

ثمة تكامل بين شخصيتي نهلا وسعاد. كأنّهما وجهان لشخصية واحدة. فحين «كانت نهلا تحكي عن رغباتها وجسدها ومشاعرها، كانت تشعر من نظرات سعاد إليها بأنها تحكي كلاماً طواه داخل هذه الأخيرة المبلوع»[٣]. وكانت سعاد بدورها تتساءل، إن كانت تحقق رغباتها بواسطة نهلا، «وفي لحظات كثيرة، كما لو أنها كانت في شك من أمرها، تنظر إلى المرآة، وتقول إن هذا الجسم جسمي، وليس جسم نهلا، وتأوهاتي ليست تأوهاتها، وجرأتي ليست مثل جرأتها»[٤]. وليس موت سعاد في سرير نهلا لحظة اختفاء الثانية، إلّا تأكيد على وحدة شخصيتهما. جلست سعاد في غرفة نهلا، بعد إصابة الأخيرة بمرض الألزهايمر وثم اختفائها، تنظر إلى صورة نهلا؛ ولكنها لم تعد تعرف «إن كان وجه نهلا في الصورة حاضراً أم مختفياً، كما لم تعد تعرف أين هي: هل هي في غرفة نهلا، أم في غرفتها؟ هل الوجه الذي تراه في الصورة هو وجهها قبل اختفاء نهلا، أم وجه نهلا بعد

---

(١) صبحي البستاني، عن رواية اسمه الغرام، ملحق السفير الثقافي، العدد ٢٥٦٧٨، ٢١ أغسطس، ٢٠٠٩.
(٢) م.ن.، ص ١٢٩.
(٣) م.ن.، ص ٢٤٣.
(٤) م.ن.، ص ٣١٥.

غيابها؟ هل تسألها نهلا في الصورة إن كان قد صار لها وجه بغيابها، أم أنها تسألها عن وجهها أيضاً الذي اختفى؟»[1].

إن الصورة التي أعطتها الكاتبة لسعاد، هي على نقيض شخصية نهلا. «إذ كان الفراغ ينتشر في ضلوعها، في الليل في السرير، وتخبو الشهوة عندها، وتتحول إلى مومياءات تحت جلدها المتبقع»[2].

ويبدو، أن سعاد هي الجانب الضروري لتجسيد الواقع، وإظهار عمق الصراع في الحياة، ويظهر «أن انتصار الحب والحياة والفرح، المتمثل في شخصية نهلا، لا يكتسب رونقه إلّا بقدر ما يعاني في تجاوز الموت وقهره والتغلب عليه. فمعركة نهلا مع جسدها لم تخرج منها منتصرة، إلّا بالمكابدة والتحدي المستمرين. ولا يخفى على المؤلفة، ما يشوب عالمنا ومجتمعنا السياسي والاجتماعي من صعوبات تقف حاجزاً أمام التحرر، والتحرر الجسدي بشكل خاص. فسعاد إذاً، هي الوجه المتأصل أيضاً في ذات نهلا، والتي تسعى دون هوادة، لتجاوزه، إن لم تستطع محوه»[3].

الجسد في الرواية يتابع عمله

إن التضاد بين شخصيتي نهلا وسعاد، مرده الأساس، تجربة الجسد. الأولى، أصغت إلى جسدها وتصالحت معه، معيدة اكتشافه بالشراكة مع الرجل، فيما الثانية كرهت جسدها، عاد فقابلها بمرض جلدي جعلها منبوذة من الرجل.

والتجربة الحسية، انسحبت أيضاً على بقية الشخصيات النسوية في الرواية. فعزيزة، لا تبرح، على شاكلة نهلا، تتأمل جسدها العاري في المرآة، وتحس بعطشه إلى يدي رجل يعشقه، وليس إلى يديها. فهي، التي كانت عذرية في حبها في بداية حياتها، قادتها الحياة، بعد أن تزوجت وترملت أو تطلقت غير مرة، إلى أن تكتشف جسدها مع فادي الذي

---

(١) اسمه الغرام، مصدر سابق، ص ٢١٨.

(٢) م.ن.، ص ٢٢٤.

(٣) صبحي البستاني، عن رواية اسمه الغرام، مرجع سابق.

يصغرها بعشر سنوات، وشعرت «بلذة الجنس والمتعة معه»(١)، لتصبح علاقاتها بالرجال، وهم كثر، أقرب إلى البغاء منه إلى الحب.

أما نادين، التي تفتحت ميولها الجنسية وهي على مقاعد الدراسة مع لبنى، مدرسة الجغرافية، فراحت تعيش رغباتها فيما بعد، بحرية، بعد أن كانت قد «مارست الجنس مع رفاق النضال»(٢)، وتستمتع، لاحقاً، بعلاقتها المثلية مع ميرنا. فاكتشاف الجسد في أَسِرَّة غريبة، يبدو سلوكاً طبيعياً ومبرَّراً لنساءٍ عانين الأمرَّين، وتلقيْن معاملة مهينة من أزواجهن.

تنبش علوية صبح في هُويات نسائها، و«تتسلل إلى التصدّعات، والشقوق، والندوب، التي يخلِّفها جهل الآخر، (الزوج غالباً)، وعجزه عن التواصل الحميم والصادق مع رغباتهن»(٣). إنها ثيمة الجسد، مفتاح الدخول إلى عوالم النساء وتعرية دواخلهن.

التقنية والأسلوب

يتمدد الجسد في رواية، اسمه الغرام، ليحتل المناخ العام، قبل أن يتجزّأ إلى مناخات منفصلة، في عذاباتها وإيهاماتها واعتباراتها للجنس. ويتحول بعضها إلى أمزجة أكثر تطرفا من الأخرى.

ولأن الحكاية، هي حكاية نهلا الراوية/ البطلة، فإن ما ترويه نهلا -وما تكتبه الكاتبة- ليس إلّا نهراً متدفقاً من الحكايات، التي تتقاطع فيها شخصيات عدة، وأزمنة وأمكنة ووقائع وأحداث.

إنها حكاية الذاكرة في توهجها وانقطاعها، حكاية الحدث في الزمن الواقع، الذي يذكّر بالماضي، مثلما هي حكاية الجسد في أحواله كافة، وحكاية المكان الذي تتقاسمه القرية الجنوبية وبيروت. بيروت التي كانت بمثابة «الصدمة» في حياة نهلا وصديقاتها.

---

(١) اسمه الغرام، مصدر سابق، ص ١٨٧

(٢) م.ن.، ص ١٠٣

(٣) حسين بن حمزة، علوية صبح: خذوا اقرأوا... هذا هو جسدي، جريدة الأخبار، العدد ٨٨٦، الثلاثاء ٢٠٠٩/٨/٤.

لا تُحصَى الحكايات في هذه الرواية، «حكايات يخرج بعضها من بعض، يكمّل بعضها بعضاً، وينقض بعضها بعضاً. لكن، هذا لا يعني أن نظرة الراوية هي نظرة شمولية، توجه الشخصيات والأحداث كما يحسن لها، أو تفرض الأقدار والنهايات بحسب وجهتها، بل على العكس تماماً، «فالشخصيات تحيا مصائرها، وكأنها أقدارها، وتعانق خيباتها، وكأنها تكتشف فيها نفسها. شخصيات تطاردها مصائرها التي تعجز عن تغييرها»[١].

من جهة ثانية، إن عنصر الزمن، يتخذ في النص حركة حلزونية، تتيح للكاتبة حرية الانتقال بين أزمنة مختلفة. وبغية الإقناع بواقعية أحداثها، تستخدم في كثير من مواضع السرد التحديدات الزمنية مثل حرب تموز ٢٠٠٦، وربيع ٢٠٠٥. كما تستخدم أسماء أمكنة واقعية في بيروت والجنوب.

أما بخصوص اللغة، فقد وزعت الكاتبة لغة الرواية، ما بين اللغة المحكية في حوار شخصياتها، هذا الحوار الذي يمتاز بأنه قريب من الكلام المتداول، وبين اللغة الفصحى المستخدمة في السرد الحكائي. كما عمدت في العديد من المقاطع إلى تفصيح اللغة العامية، وذلك عندما تقول على لسان أمها: «أشفقت على أمي، لأنها تعتقد أن جنياً يلبسني، وهو الذي يدفعني إلى القيام بأفعال لا تليق بالبنات الصالحات. أمي كانت تحب البنات الغشيمات...»[٢]، وهنا تظهر روحية السرد باللهجة المحكية؛ لأن مرجعيتها الواقع الحي المعيوش، وليس قاموس الفصحى.

حضور المرأة في الرواية

حين يتتبع القارئ مصائر الشخصيات النسائية، في رواية علوية صبح، يدرك اختلافها عن مصائر بقية الروايات، التي كُتبت في هذا السياق. إذ كانت صورة المرأة في الروايات

---

(١) عبده وازن، اسمه الغرام. علوية صبح تكتب محنة «منتصف» العمر، جريدة الحياة، العدد ١٦٩٣٩، ٢٠/٨/٢٠٠٩.

(٢) اسمه الغرام، مصدر سابق، ص ٨٣.

السابقة، ضحية التقاليد الاجتماعية الذكورية، ولاحقاً ضحية زمن الحرب بكل فوضاه الأخلاقية. في حين تتجاوز المرأة في نص صبح صورة الضحية، التي تحمّل الخارج (مجتمعاً ورجلاً) مسؤولية مصيرها، لتبدو لأول مرة، في مواجهة ذاتها جسداً وذهناً وطموحات ورغبات.

وكم تبدو الكاتبة ذكية، حين تُخرج المرأة من ثنائية الحرب مع المجتمع الذكوري، وتضعها في حرب مع ذاتها. إذ إن الخطاب النسوي الذي اعتاد توجيه سهامه ضد الذكورة، قد غيب بشكل من الأشكال المرأة، معتبراً إياها طرفاً في حرب ضد الرجل.

أدركت الكاتبة هذا التعسف في التصنيف، فأعادت إلى المرأة حضورها، كذات حسية ومعرفية، تفكر وتشتهي بدون روادع مسبقة.

وقد، يصح اعتبار الجسد بوصفه الثيمة الرئيسية في الرواية، أداة الكاتبة لبلوغ هذا الهدف « فالمرأة تطمح دائماً إلى إبراز الجسد، كوسيلة للتحدي وفرض الذات، ومجابهة المؤسسة الاجتماعية والدينية»[1].

ففي حين، تسعى علوية صبح إلى إخراج بطلاتها، من دائرة صراعهن السرمدي مع الرجل، تدخلهن في الوقت نفسه، في صراع من نوع آخر، حلبته الأساسية، الجسد. «إذ، كان الصراع الاجتماعي، قد تركز على الجسد، عبر محاولة السيطرة عليه رمزياً أو مادياً، بهدف إخضاعه؛ فإنه قد تحوّل إلى ساحة صراع، صراع بين المرأة والرجل على امتلاكه. الأمر الذي، جعله يحمل شفراته الخاصة، وفقاً لاستراتيجية الأهداف، التي ينطلق منها كل من الرجل والمرأة في علاقته مع الجسد ورؤيته إليه»[2]. وعلى الأرجح، أن الكاتبة استخدمت الجسد في رواياتها على قاعدة تطوره المفاهيمي في الفكر الحداثي، إذ لم يعد الجسد بحسب هذا الفكر مجرد حامل لصيغة وجود (الأنا)، وإنما «تحول إلى فاعلها

---

(١) ندوة للكاتبة علوية صبح، بعنوان «حضور الجسد في الأدب الروائي العربي»، جريدة الجزائر نيوز الإلكترونية، السبت ٢٤ سبتمبر ٢٠١١. http:www.djazaimews.info.culture.com.

(٢) مفيد نجم، الجسد في السرد النسوي استعادة القيمة الغائبة، علوية صبح نموذجاً، مجلة نزوى، العدد، ٣٢، ٢٠١٢.

البديهي، فبالجسد توجد الأنا، وفيه يسكن عدمها، وعليه يقع قمع المجتمع لها، وذلك لسبب واحد ووحيد، هو، أن الجسد طاقة حرية، وليست الجنسانية غير وجه من وجوهها المتعددة، ومن ثم قامت علاقة التناقض بين الجسد والسلطة، تأسيساً على تناقض مبدأ وجود كل منهما: الحرية... مطلق الحرية»[1].

انطلاقاً من هذا كله، إن صورة المرأة في هذه الرواية، هي أقرب إلى الصورة الكيانية، التي تتخذ من الجسد مسرحاً لها، فعلوية صبح مشغولة بموضوع الجسد الأنثوي في تجلياته، وتعبيراته المتعددة، التي تشي بمظاهر مختلفة من الوعي الأنثوي، التي تجعل علاقات الأنثى بجسدها، تتخذ مسارات متباينة، وتكتسي دلالات ومظاهر مختلفة، يجري التعبير عنها غالباً من قبل شخصياتها الأنثوية، بصورة مباشرة وصريحة؛ بل «إن هذا الحضور المكثف والطاغي لموضوع الجسد، بات يشكل البؤرة المركزية في بنية عالمها السردي الحكائي، نظراً للدور المحوري الذي يلعبه في حياة بطلاتها، وفي أحداث الرواية وحركة تناميها، وفي علاقة الشخصيات مع بعضها البعض، كما يتجلى ذلك، في حياة بطلات رواياتها، وعلاقتهن مع بعضهن البعض من جهة، ومع الرجل والواقع الاجتماعي والثقافي المحيط بهن من جهة أخرى، حتى يغدو الجسد بمثابة بطل الرواية وفاعلها تارة، أو المفعول به تارة أخرى، وفق ما تكشفه طبيعة وعي الشخصيات الأنثوية بذاتها وكينونتها»[2].

ليس من السهل، في هذه الرواية، أن نحدد صفات النساء اللواتي برزن فيها، لنستخلص بالتالي، صورة المرأة؛ لأن المرأة عند علوية صبح، هي عالم حسي واسع، ترغب وتحب وتغضب وتستلذ وتحلم وتهزم. صورة المرأة هنا، هي المرأة نفسها، في لحظة استعادتها لذاتها جسداً وروحاً.

---

(١) محمد فكري الجزار، سيميوطيقيا الاتصال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٨، ص٧٤.

(٢) مفيد نجم، الجسد في السرد النسوي استعادة القيمة الغائبة للذات، علوية صبح نموذجاً، مجلة نزوى، العدد ٣٢، ٢٠١٢.

خلاصة ونتائج

لم تتجرأ علوية صبح، على استعادة جسد المرأة، انتقاماً من الرجل، الذي جعل من هذا الجسد أداة غرائزية. فالتعامل الحسي، يأتي في سياق الاستعادة الكينونية النسوية الشاملة. وهي استعادة جدلية، ذلك أن المرأة في كتابة صبح، تسعى إلى استعادة نفسها من نفسها. ونلاحظ ذلك حين نقرأ عن العلاقة الماضية، التي جمعت بطلة الرواية مع أسرتها، ومع عالمها القروي.

كان من الضروري العودة، إلى ماضي الاستلاب الذكوري، للشفاء من آثاره. فنهلا قتلت صورتها القديمة، كفتاة ريفية، لا يتورّع أخوها عن ضربها كلما خرجت عن الطاعة. وجود نهلتين في الرواية، كان مفيداً جداً، لفهم الاستعادة الجدلية للمرأة. فهي تسترد ذاتها، عبر قتل الماضي، وفي الوقت عينه، تبني ذاتاً جديدة عبر تجارب الحاضر.

ولاستكمال خروج نهلا من صورتها القديمة، وبناء صورة جديدة، كان لا بد من وجود قاموسين: الأول حسي/ جسدي، يُعيد تعريف الجسد النسوي، استناداً إلى المرأة نفسها. ومعرفي/ ذهني، يُعيد تعريف مفاهيم جديدة أيضاً، استناداً إلى المرأة. والقاموس هنا، ليس كمّاً من الكلمات، بل صوراً رمزية، وطريقة في الوجود، وفي تشكل التصورات والأشياء في الوجدان.

عبر هذين القاموسين، تمكنت صبح من خلق سرد نسوي جديد، يدير ظهره لأدبيات تحرر المرأة، وينشغل بالمرأة نفسها. وليس من المبالغة القول، إن علوية صبح، صنعت في روايتها اسمه الغرام، انقلاباً في الكتابة الروائية النسائية في لبنان. ذلك أنها، ابتعدت عن الخطاب التحرري النسوي، الذي طالما، اعتدنا قراءة شذرات منه في الروايات النسائية العربية. مُعيدة للمرأة، الحق في سرد جسدها، وشهواتها، ومشاعرها، بعيداً عن التنميط.

وفي هذا السياق، يبدو لافتاً، أن جميع المقاطع التي وردت في الرواية، حول الغرام،

على لسان نهلا، حملت الكثير من الجدّة والتمييز، فلم نقرأ في روايات البحث السابقة مثل هذا الكلام عن الحب.

في اسمه الغرام، «كلام مختلف عن الغرام التنميطي. وكل كلام نهلا عن هذا الغرام كان خارج النمط»[1]. يعني ذلك، أن الكاتبة لم تُرجع للمرأة حقها في الكلام عن جسدها فقط، بل حقّها في الكلام عن الحب أيضاً.

هذا، تحديداً ما فعلته علوية صبح. فقد أعادت إلى المرأة جسدها وغرامها، من دون أن تضعها في مواجهة مع الرجل. الصراع في عمقه، كان ضد سرد الرجل، الذي، جعل من جسد المرأة «موديلاً» جنسياً له، وحوّل كلامه عن الحب تجاهها إلى عبارة عن كليشيه. هذه المعادلة تحطمت في رواية اسمه الغرام. إذ، بات للمرأة رؤيتها لجسدها ولغرامها أيضاً.

---

(١) حوار مع علوية صبح، جريدة الرياض السعودية، مرجع سابق.

الفصل الثاني

- مقدمة
- أ ـ الحضور الأدبي والثقافي والاجتماعي للكاتبة سحر مندور
- ب ـ دراسة رواية حب بيروتي (٢٠٠٩)

مقدمة

فتحت علوية صبح في تجربتها الروائية، الباب واسعاً أمام التجريب النسوي، متجاوزة امرأة الشعارات والهتاف. تجاوزت صبح تلك الإشكالية، المتعلقة بقدرة المرأة الكاتبة، على التعبير عن نفسها، بعيداً عن مرجعيات الرجل، وعن تنميطاته السائدة. وأثبتت صبح، بمنتهى الجدارة، أن المرأة باتت تمتلك أدوات أسلوبية، تستعين بها على فهم وتحليل عالمها، والتوغل عميقاً في أسرار الجسد وخفاياه.

الجسد يتمرد عند صبح، يتمرد على موقعه السابق داخل النص الذكوري العربي، ليكتسب بُعداً وجودياً كيانياً. فلا يتوقف عند حدوده الحسية؛ بل يتجاوزها، ليرسم خريطة شاملة لفهم الحياة، من وجهة نظر المرأة ووجدانها.

إن مغامرة الكتابة النسائية، التي رمت إلى اكتشاف أدوات أسلوبية، تعبّر عن ذات المرأة وهواجسها ورغباتها التي انطوت في جوهرها على رؤى جديدة حول الحياة، والعيش، وصوغ هوية نسوية حرة، وقطعت مع الأيديولوجيا الذكورية السابقة.

لم تعد حرية المرأة رهناً بالرجل، أو بالمجتمع، الذي يتسلط عليه الرجل.

لقد انهارت الأيديولوجيا النسائية التحررية الكلاسيكية، الداعية إلى تمرد المرأة بفعل التحولات الاجتماعية، والثقافية، والفكرية، والاقتصادية، التي مرت على بلداننا.

وبرزت تناقضات عديدة، أفرزها زمن العولمة، وتحولاته السريعة، ما ساهم في تصديع النظم الاجتماعية السائدة، وخلق الكثير من الثغرات، التي، سرعان ما تحولت إلى هوامش، استفادت منها المرأة. ليس لعرض رؤيتها عن الحياة فقط؛ وإنما لعيش هذه الحياة، خارج دائرة الذكورة الصلبة، واشتراطاتها الاجتماعية.

وهكذا وصلنا إلى امرأة العولمة، إذا صحّت هذه التسمية، التي ما زالت محط

جدل ونقاش، ومن الطبيعي أن لا تكون تسمية «امرأة العولمة» من المصطلحات العلمية المتعارف عليها في حقول البحث، فهي مرتبطة بشروط المرحلة الراهنة، وفضاءاتها المفتوحة على التجريب، والممكنات التي لم تكن موجودة في السابق، كما اليوم، الذي يتماشى مع إيقاع الحياة السريع والمتغير في كل يوم.

إن استخدام مصطلح امرأة العولمة - الذي يعتبره البعض مصطلحاً غير علمي - هو جديد على حقول البحث، يرتبط بالمنهج الذي اعتمدته الدراسة، وهو، المنهج المركّب الذي يستفيد من مناهج متعددة، ما يجعل المصطلحات الخارجة عنه جديدة على حقول البحث، وتنتمي أكثر إلى سياق التحليل الذي أنتجها. كما أن هذه التسمية لا تتعلق بفكرة العلاقات المفتوحة فقط؛ بل بالشرط المجتمعي الراهن. هذا الشرط جرى تحليله عند ليلى بعلبكي ومنى جبّور وإملي نصرالله؛ لكن بشكل منفصل عن التناقض في حيوات الشخصيات ومصائرها؛ لأن هذا التناقض يتعلق بالبنى النفسية عند الشخصيات، أكثر مما يتعلق بالشروط الاجتماعية والاقتصادية.

امرأة العولمة، التي يفرض نمط العيش الذي تنتهجه، قدراً لا يستهان به من الحرية، واختبار التجارب الصاخبة. فهي عاملة، ومنتجة، وصاحبة خيارات، ولا تخضع لابتزازات الرجل.

صحيح أن مجتمعاتنا العربية، لم تُعِد هندسة نفسها على وقع العولمة؛ لكنها في الوقت نفسه، لم تستطع بحكم الجرف العالمي لتداعيات هذه المنظومة، أن تتصدى لآثارها الاقتصادية والاجتماعية. وفي هذا السياق، تبدو العاصمة اللبنانية، بيروت، الفضاء الأكثر رحابة، لاستيعاب مظاهر العولمة، بحكم التجربة الانفتاحية التي مرت بها، والتيارت الفكرية المتنافرة، التي تصارعت في صحفها، ومسارحها ومطابعها.

وإذا كانت نساء هذه المدينة، قد اختبرن أفكار التحرر، ودافعن عن خياراتهن بشجاعة وجرأة، فإن زمن العولمة البيروتي، قد مهّد للمرأة اللبنانية توسيع تجربتها؛ لكن، هذه المرة، بعيداً عن خطاب التحرر المألوف.

فلم يعد من الضروري، أن تتبنى المرأة أفكار نوال السعداوي على سبيل المثال،

لتكون متحررة. يكفي أن تنخرط في عالم المدينة، وشروطه الاقتصادية - الاجتماعية، لتعيش حريتها.

قد يقول قائل: إن عصر العولمة قد سلّع المرأة، ولم يحررها، فجعلها أقرب إلى «موديل»، يقبل البيع والشراء.

مروّجو هذه الأفكار، وهم، بالضرورة أيديولوجيون، ولديهم حساسية من كل رياح تهب من الغرب، يستخدمون صور «فتيات الإعلانات»، للتدليل على صوابية فكرتهم، من دون أن ينتبهوا إلى أن «فتاة الإعلانات»، هي نتاج فلسفة جديدة، قطعت مع الخطاب الأيديولوجي النسوي السابق.

فلو قارنّا بين «هدى الشعراوي»، النسوية الرائدة، وصورة «فتاة الإعلانات»، سنجد أن كل واحدة، تشكل رمزاً تحررياً للزمن الذي وجدت فيه، مع اختلاف التجربة طبعاً.

فامتلاك الأولى، نسقاً فكرياً تحررياً واضحاً، لا يمنحها أية قيمة إضافية في عالمنا اليوم، ولا سيما أن الثانية، ليست سوى تكثيف بصري لحالة نسوية جديدة، تنأى بنفسها عن الأيديولوجيا، وتسلم أمرها لتحولات الواقع وشروطه الاقتصادية.

من جهة أخرى، لو تجاوزنا مثال «فتاة الإعلانات»، سنجد أن امرأة العولمة، هي على النقيض من امرأة الأيديولوجيا التحررية، حيث امتلكت مساحة أوسع، لعيش تجاربها بتنوّع وغنى.

ولم يعد من اللازم، أن تنخرط المرأة في حزب سياسي، كي تكون حرة. يكفي أن تشغل وظيفة في أحد البنوك، مثلاً، لتمتلك هذه الحرية.

قد يبدو هذا الكلام، مغالياً في انحيازه إلى امرأة العولمة، وهو ليس بالتأكيد انحيازاً، بقدر ما هو توصيف للواقع الراهن، والمتغيرات فائقة السرعة.

إن مجرد التدقيق في الكلام السابق، يجوز فيه القول، إن عمل المرأة في أي موقع أو وظيفة، لا يعني بالضرورة امتلاكها حريتها، فمن الممكن أن يكون العمل، مجرد أداة لجني المال واستمرار العيش.

قد تصح هذه المقاربة، في حال تم إسقاطها أيضاً على امرأة الأيديولوجيا، ذلك، أن الانتساب إلى حزب سياسي، يُؤمن بحرية المرأة، ويتبنى أفكار نسوية تدافع عن حقوق

النساء، لا يعني كذلك، أن المرأة باتت حُرّة، ولا سيما أن معظم الأيديولوجيات قد وصلت إلى طريق مسدود.

هذا، إذا لم يقل البعض، إنها كانت عبارة عن «وعي زائف»، بحسب العديد من الطروحات الفكرية، التي قدّمت نقداً لتلك المرحلة، كما أثبتت التجربة أن الوعي كان سطحياً عند ليلى بعلبكي، عبر شخصية بهاء الشيوعي، في روايتها أنا أحيا، التي دُرست في الباب الثاني.

كل ذلك، يدفعنا إلى الانتباه، إلى أن معظم النساء، اللواتي، تمّت دراستهن في الروايات السابقة، كن ينتمين إلى الأيديولوجيا التحررية. لتأتي مرحلة الحرب الأهلية، فتوقعهن في فراغ فوضوي، لا حدود له. وصولاً إلى كتابة علوية صبح، التي سعت إلى تخليص المرأة من آثار الأيديولوجيا، ورميها في رحاب التجارب الحياتية.

في هذا السياق، تبدو رواية حب بيروتي، للكاتبة والصحفية سحر مندور، حاسمة جداً في هذا الاتجاه. إذ تقطع الروائية الشابة، مع امرأة الأيديولوجيا، وتؤسس لامرأة العولمة.

تتخذ هذه الرواية، موقع النتيجة الطبيعية للسياق الذي رسمته علوية صبح، في كتاباتها السابقة. ممهدة الطريق لبروز صورة جديدة للمرأة اللبنانية، أبرز ملامحها عيش الحرية، وليس الاكتفاء بالمطالبة بها.

رغم تجربتها المتفلتة من أية شروط ذكورية، عانت نهلا، بطلة رواية اسمه الغرام، ذاكرة اضطهادية، تمثلت بالأم والأخ.

حاولت صبح، أن تضع التجربة التحررية لبطلتها في مواجهة ذاكرتها، قبل أن تحسم الصراع لمصلحة التجربة، عبر تصعيد الجسد الأنثوي إلى حدوده القصوى، وجودياً وكيانياً.

وعليه، يصح القول، إن سحر مندور، قد بدأت من حيث انتهت علوية صبح، فبدت بطلتها ماجدة، متخلصة من أية ذاكرة دونية تجاه الرجل. بل سلّمت نفسها لتجارب الحياة، دون أية دوافع نفسية – نسوية سابقة.

حتى الجسد، الذي حفرت علوية صبح داخل عوالمه، لتكشف عن طبيعة العلاقة التصالحية، التي باتت تملكها المرأة تجاه جسدها، لم يكن عند مندور، سوى أداة بديهية لعيش الرغبات واختبارها.

على الأرجح، إن المقارنة بين ماجلة، الشخصية الأبرز في رواية سحر مندور، وبين نهلا، بطلة علوية صبح، لا تكفي لتبيان صورة امرأة العولمة. ولا بد من إجراء بعض المقارنات أيضاً، بينها وبين نساء الأيديولوجيا، اللواتي مرت عليهن الدراسة سابقاً. عندها يمكننا، أن نفهم طبيعة التحولات التي أصابت صورة المرأة في الرواية النسوية، وصولاً إلى صورتها العولمية في نص سحر مندور التجريبي.

أ - الحضور الأدبي، والسياسي، والاجتماعي، والثقافي، للكاتبة سحر مندور (١٩٧٧-....)

سحر مندور، من مواليد بيروت ١٩٧٧. درست علم النفس في الجامعة اليسوعية، بيروت، وتخرّجت فيها. دخلت عالم الصحافة من خلال الالتزام اليساري السياسي، إذ «كانت منتظمة ضمن المجموعات اليسارية المستقلة»، التي كانت ناشطة في الجامعات، خلال النصف الثاني من التسعينيات. ومنها، اختار رئيس تحرير جريدة السفير اللبنانية آنذاك، الراحل جوزف سماحة، فريق عمل صحفياً، شبابياً، مسيّساً، منهم: خالد صاغية، حنين غدّار، وعمرو سعد الدين، إضافة إلى سحر مندور، ليؤسس صفحة «شباب»[1]، التي لم تكن تصدر من قبل. ثم تطورت الصفحة الشبابية، وصارت ملحقاً، نتيجة الاهتمام الذي حصدته أولاً بين الشباب، وثانياً بين اليساريين، وثالثاً بين قرّاء جريدة السفير.

عملت مندور في جريدة السفير منذ سنة ١٩٩٨، ولا تزال. تسلمت مسؤولية ملحق «شباب»، بعد استقالة الصحافي خالد صاغية. ومن ثم تنقلت في أقسام الجريدة، فتسلمت مسؤولية صفحة «صوت وصورة»، واليوم تترأس ملحق «فلسطين»، ترافقه الكتابة المنتظمة في ملحق «السفير الثقافي» الأسبوعي، والكتابة الروائية.

صدرت روايتها الأولى، سأرسم نجمة على جبين فيينّا، ٢٠٠٧، التي أصدرتها الكاتبة شخصياً، من دون دار نشر، «لأنها أحبت أن تكون تجربتها الأولى من موقع آمن، إبداعي، وغير مدّعٍ في آن»[2].

تلاحق الرواية حياة فيينّا، من طفولتها إلى وفاتها، وتبحث لنفسها عن مدخل مرح

---

(١) جميلة حسين، حوار مع الكاتبة سحر مندور، حول مسيرتها الصحافية والروائية، ١٥ شباط ٢٠١٤، بيروت.

(٢) م.ن.

إلى الحياة الاجتماعية، ولا تجده؛ فالمؤسسات ثقيلة، لها قواعدها وأعرافها، ولا تحتمل التعامل معها بخفة.

بعد رواية فيينّا، أصدرت رواية حب بيروتي، ٢٠٠٩ التي تتناولها الدراسة في الباب الرابع. وهي قصة حب بين شاب وفتاة، «تتخذ من بيروت مسرحاً لها، ومن روح بيروت طبيعةً للعلاقة. فيسعيان للخروج بها من ضيق المُتاح إلى حرية الاختيار»[١].

بعد رواية حب بيروتي، أصدرت روايتها الثالثة «٣٢»[٢]، سنة ٢٠١٠، وهي تحكي عن «كيفية غزل أربع فتيات في محيط الثانية والثلاثين من العمر لحياتهن في بيروت الراهنة، الأسئلة، التجارب، المشاهد، وقلق الدخول في عقد جديد من النضج في بيروت»[٣].

ثم أصدرت روايتها الرابعة، مينا[٤] ٢٠١٢، والرواية «تروي بيروت أيضاً، عبر ممثلة كافأها مهرجان «كان» السينمائي، مراراً، عبر علاقتها بحبيبتها، بعدما أصابتها مرة فضيحة، وفتشت عن مخارج في: بيروت، باريس مثلاً، السينما والموت أيضاً».

حالياً، تكتب مندور روايتها الخامسة، و«هي تجربة مختلفة لها في الكتابة»[٥]، أجابت، بعد سؤالها عن أن بيروت تحتل كل رواياتها، وبطلاتها جميعهن من المجتمع البيروتي.

---

(١) جميلة حسين، حوار مع سحر مندور، ١٥ شباط ٢٠١٤، بيروت.

(٢) سحر مندور، ٣٢، دار الآداب، ط١، ٢٠١٠، بيروت.

(٣) جميلة حسين، لقاء مع سحر مندور، مرجع سابق.

(٤) سحر مندور، مينا، دار الآداب، ط١، ٢٠١٢، بيروت.

(٥) جميلة حسين، لقاء مع سحر مندور، مرجع سابق.

ب- دراسة رواية حب بيروتي[(١)]

عرض الأحداث وملامح الشخصيات

تروي مندور قصة علاقة بين شاب اسمه أحمد، وشابة اسمها ماجدة. هي، علاقة غرامية تدوم خمس سنوات، قبل أن يقاطعها اقتراح من ماجدة بأن تُترجم العلاقة زواجاً.

يتراجع أحمد أمام اقتراح ماجدة، خوفاً من مسؤولية الزواج، أو من جدية ارتباطه، ثم يحن ويشتاق إلى ماجدة، فيعود إليها ليجدها قد تغيرت، متأثرة برفضه الزواج بها. فتطلب منه أن تكون علاقتهما علاقة مفتوحة، (بمعنى أن تكون لكل منهما علاقاته الجنسية، مع إبقاء علاقتهما معاً)، ويتفقا على ذلك.

تخرج ماجدة مع شباب غير أحمد، ويخرج أحمد مع نساء غير ماجدة. وتبقى في داخل هذا الإطار علاقتهما مستمرة. يقضيانها تارة معاً، يتحادثان عن تجاربهما، وعن مغامراتهما كل مع آخره. وتارة يقضيانها مع دخلاء غرباء في المطاعم والأسرّة.

ولكن العلاقة المفتوحة هذه، تؤدي في نهاية الرواية، إلى ضياع علاقتهما، فمن يلعب بالحب، وبالعلاقات، والمشاعر، قد لا يستطيع أن يبقى متحكماً فيها دائماً.

حضور المرأة في الرواية

ماجدة، ابنة الراهن

تتقصد الكاتبة، أن تجعل بطلتها من دون ذاكرة، أو ماض يثقل عليها حاضرها.

ماجدة ابنة الراهن، لا شيء يعكر علاقتها به. كل ما نعرفه عن حياتها، هو عملها في

---

(١) سحر مندور، حب بيروتي، دار الآداب، ط ١، ٢٠٠٩، بيروت.

إحدى المكتبات. وقد تكون ماجدة أولى مواصفات امرأة العولمة، التي تحاول مندور تشكيل صورتها، إنها من دون ذاكرة، فالأحداث تتسارع، ولا وقت للتوقف عند كل تفصيل.

طبعاً المقصود بالذاكرة هنا، تفاصيل الاضطهاد الذكوري والقمع الأبوي، الذي من المفترض، أن تتعرض له أية امرأة في المدوّنة السردية النسوية العربية.

وقد تفيد العودة إلى رانية، بطلة رواية الرهينة، للكاتبة اللبنانية إملي نصرالله، لندرك مدى تأثير الذاكرة في حياة امرأة الأيديولوجيا. ذلك أن ذاكرة رانية السيئة مع نمرود، الشخص النافذ في القرية، شكلت حاجزاً نفسياً لانخراطها في حياة المدينة والجامعة.

بينما، لم تعانِ ماجدة عبء الذاكرة، الذي يحول دون تجاربها في الواقع. بل بدت متحررة من اشتراطات الذاكرة بمفاعيلها السلبية.

هذا الكلام، ليس معناه، أن بطلة الرواية، لم تصطدم في ماضيها بتجربة ذكورية قمعية، هذا الأمر، يصعب معرفته، طالما أن أية معلومات لم تذكر عن هذا الماضي. لكن الأكيد، أن الذاكرة الاضطهادية، باتت من دون معنى، سواء تمثلت بتجارب ماضية، أو لم تتمثل؛ لأن الانتماء إلى الراهن العولمي، عنيف وقوي، لا يقبل أي آثار تنتمي إلى زمن الذاكرة المؤسلبة أيديولوجياً.

إن إغفال عامل الماضي عند ماجدة، قابله وقائع عديدة سردها أحمد من ذاكرته، فيقول: «أذكر يوم الإثنين ٣ شباط ١٩٨٦، عند الساعة الثالثة من بعد الظهر تحديداً، عندما جاء سائق سيارة والدي إلى بيتنا ليخبرنا بالوفاة. كان السائق كعادته من انتظار والدي وطلباته، يقضي وقته في الدكان المقابل للمكتب. ولقد سمع الانفجار، ورأى الانهيار، وركض بكل ما في ساقيه من قوة، ثم عاد لينتشل الجثث. انتشل إسماعيل والدي، ونقله الصليب الأحمر إلى البراد، وأتى هو ليبلغنا الخبر، باكياً، مغبّراً، منهكاً»[1].

حادثة وفاة الأب هذه، لم تكن الوحيدة التي رسخت في ذاكرة أحمد، والتي أرادت الكاتبة، أن تجعلها معادلاً لراهنية ماجدة، وعلاقتها المتينة بعصرها.

---

(١) سحر مندور، حب بيروتي، مصدر سابق، ص٦٨.

وهنا، تبدو الصورة من جديد على النقيض من الروايات النسوية السابقة، الرجل أسير ذاكرته، فيما المرأة ابنة زمنها.

والعلاقة بالذاكرة تبدو مهمة جداً في هذا السياق، باعتبارها معياراً لقياس درجة الانتماء إلى العولمة، التي تعتمد على اللحظة، لتنتج وقائعها السريعة.

العمل، جزء من قانون العولمة

في مقابل المعلومة البسيطة التي تذكرها مندور، حول عمل ماجدة، تسرد الكثير عن تجربتها. وقد تكون الصلة مترابطة بين العمل والتجربة في حياة بطلة الرواية. ذلك، أن الإشارة إلى العمل لم تكن، سوى دلالة على أهميته في حياة امرأة العولمة.

العمل، ليس بوصفه أداة لكسب المال فقط؛ بل أبعد من ذلك. هو أحد عناصر الانتساب إلى مجتمع العولمة. ويمكننا أن نراجع الخطاب النسوي الأيديولوجي التحرري، الذي، طالما حضّ على عمل المرأة، بغية تحقيقها الاستقلال المادي عن الرجل.

يمكن أيضاً، استعادة تجربة ندى خوري، بطلة رواية فتاة تافهة (١٩٥٩) للكاتبة منى جبور، على سبيل المثال، التي عملت عند صديق والدها في محله التجاري. لنتبين طبيعة الفرق بين عمل المرأة كما يطرحه الخطاب النسوي، وعملها بوصفه أمراً بديهياً في عصر العولمة.

ففي الحالة الأولى، العمل مقولب في سياق وظائفي، تُطالب المرأة به لتأمين الاكتفاء الذاتي، بعيداً عن سطوة الرجل الاقتصادية. أما في الحالة الثانية، فإن العمل لا يحمل أية وظيفة، هو جزء من قانون الحياة في زمن العولمة. قانون يحدد قيمة الشخص، بمعزل عن جنسه البيولوجي.

الانحياز إلى التجربة

درجت العادة في الروايات النسائية العربية، أن تتولى الشخصية/ الأنثى مَهمة السرد. ذلك أن البوح، يتيح لها الحديث بإسهاب عن الاضطهاد، الذي تتعرض له من قبل المجتمع الذكوري القمعي.

هذا التقليد اكتسب مشروعيته من رواية ألف ليلة وليلة التراثية، إذ تم استلهام شخصية شهرزاد في معظم التدوين النسوي، لتحكي عن آلامها ومعاناتها.

وإذا كان الرجل السارد، يُوصف عادة بأنه الراوي العليم، فإن المرأة الساردة، ليست سوى ندّابة، تبكي مصيرها المرهون بالعقلية الذكورية المتخلفة. ما يعني، أن مركزية الرجل، وإمساكه حركة السرد، يشيران إلى السيطرة، في حين، أن مركزية المرأة، تشير إلى الضعف، بحكم الموضوع الذي تُسهِب فيه.

هذا الكلام، ليس سوى تمهيد، للتساؤل عن السبب الذي دفع سحر مندور إلى تسليم الرجل (أحمد) قيادة السرد في روايتها. قلْبُ الأدوار بين الرجل والمرأة في رواية حب بيروتي من ناحية السرد، جاء نتيجة طبيعية لقلب الموضوعات، فالمرأة التي كانت تأخذ مبادرة الكلام، لتتحدث عن أوجاعها، التي يسببها الرجل، باتت في عصر العولمة في سياق موضوعاتي آخر، أبرز سماته: كيفية العيش في هذا العصر، بعيداً عن كليشيهات الاضطهاد السابقة. ليصبح من غير الضروري، استحواذ المرأة على الحصة الكبرى من السرد.

وكأن امرأة العولمة، بما تحمله من مظاهر وشروط المرحلة الراهنة، وفضاءاتها المفتوحة على ممكنات لم تكن موجودة في السابق، فهي ليست بحاجة إلى القول، طالما أنها منغمسة في عوالم التجربة. على النقيض من امرأة الأيديولوجيا، التي واجهت الشروط الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، التي عانتها المرأة خلال النصف الثاني من القرن العشرين، فكانت تعوّض نقص تجربتها الحياتية بالكتابة، فتكثر الروايات على الورق، كلما قمعت المرأة في الواقع. وهنا يظهر الفرق بين امرأة الأيديولوجيا، وبين امرأة العولمة، فالأولى خاضت تجربتها الجنسية في السر، بعيداً عن التجريب، بينما الثانية، خاضت علاقات جنسية من أجل التجريب، في علاقة مفتوحة، وبموافقة الحبيب وعلمه.

إن الانحياز إلى التجربة في رواية مندور، يتجلى في سردها المسهب ليوميات أبطالها، «تصف يوميات الشخصيات بتفاصيلها الدقيقة أحياناً، والباهتة أحياناً أخرى بذكاء، من أجل تمرير رسالة ما»[1].

---

(١) مايا الحاج، حب بيروتي بنفس شباب مغاير، مجلة لها، عدد ٢٣٢٨، ٢٠٠٩.

إذ إن اليومي يطغى على مجمل مقاطع الرواية، يقول أحمد: «ارتديت البنطلون الأسود، الذي تحبه مع القميص الأبيض، الذي تعتبر أني أتأنق لأجلها كلما ارتديته»[١]. وفي مقطع آخر، «عند ظهر اليوم التالي، أستيقظ برفقة كارمن، بثقل هائل في الرأس، وكان الثقل متوقعاً، فتناولت المُسكّن الذي كانت قد تركته إلى جانب السرير»[٢].

المرأة، من التجربة إلى التجريب

امرأة العولمة، كما تقترحها علينا سحر مندور، عبر شخصية ماجدة، لا تكتفي برفض الأيديولوجيا؛ بل تتجاوزها. فتسلم نفسها لظواهر التجريب الاجتماعية. هكذا، تقترح بطلة حب بيروتي على حبيبها، علاقة مفتوحة، تضمن لكل منهما الخروج مع من يريد. وقد لا يكون نمط العلاقة المفتوحة سوى نموذج عن آثار العولمة، التي تُعرّف فلسفياً على أنها انفتاح العالم بعضه على بعض.

فكما أن الشخص، لم يعد يكتفي ببلد واحد، أو بسلعة واحدة، هكذا الأمر بالنسبة إلى الحبيب. من البديهي، أن يخرج رأي أخلاقي مناقض لهذا الطرح، مستنكراً إدراج موضوع الحب مع بقية إفرازات العولمة. لكن، من قال إن موضوع الحب، هو نفسه، الذي كنا نقرأ عنه سابقاً. الكاتبة، تحرص على عدم الوقوع في هذا الفخ الأخلاقي، حين تهبط بمفهوم الحب من موقعه المنزّه والمثالي، إلى وحول الواقع بكل تعقيداته ومصالحه المتشابكة.

ولتأكيد هذه الفكرة، يمكن أن نلاحظ أمرين: الأول، أن كلام الحبيبين (ماجدة وأحمد) عن الحب في رواية مندور تجنب السيولة العاطفية، التي اعتدنا مطالعتها في الكتابة العربية.

والثاني، أن انفصال البطلين في نهاية الرواية، جاء على وقع حديث ساخر، وليس بمشهد تراجيدي درامي مؤثر.

---

(١) سحر مندور، حب بيروتي، مصدر سابق، ص ٣٨.

(٢) حب بيروتي، مصدر سابق، ص ٩١.

ذكاء اجتماعي

اللافت، أن العلاقة المفتوحة التي اتفق الطرفان على عيشها، كشفت ذكاءً اجتماعياً كبيراً عند المرأة، على عكس ما تروّجه الرواية السائدة. حيث إن الأخيرة، تصف المرأة بأنها تنجرف وراء مشاعرها، وغرائزها، من دون أية حسابات عقلانية، حين تختار أشخاصاً تقيم علاقة معهم.

فنجد أن الرجل (أحمد) اختار امرأة مطلقة، تكبره بعدة سنوات. في المقابل، أقامت ماجدة علاقة مع ابن صديق والدها، الشاب الأعمى مروان. هذه العلاقة تبدو غريبة بتميزها، حيث تستند إلى حس التجريب، الذي تتمتع به البطلة، ما يدفع أحمد إلى الغيرة والتساؤل حول عن العلاقة، فيقول: «الأعمى يستأهل المزيد من التفكير. أنا أعرف الذي يراه الشاب الذي يرى. لكني، لا أعرف شيئاً عن رؤية الأعمى، أليس من الممكن، أن يكون عماه قد نمّا فيه حواساً ليست نامية لدي، أو ربما، هي حواس لا أشعر حتى بوجودها، وهو بواسطة حواسه الخاصة تلك، قادر على منحك ما لم أفكر حتى بمنحك أياه؟ ألا يمكن أن يكون الأعمى سبباً أقوى للغيرة من مروان المفتّح؟»(1).

التجريب العلائقي يستمر عند ماجدة، ليصل إلى علاقة أخرى مع شاب يدعى خالد ابن الوليد، على اعتبار أن اسم والده، وليد. حينها، تكتسب هذه العلاقة بُعداً تاريخياً معرفياً، إذ تندفع ماجدة لجمع التفاصيل عن القائد التاريخي الشهير، انطلاقاً من علاقتها مع شبيهه بالاسم خالد. وعليه، فإن ماجدة تنفتح في علاقاتها على عوالم جديدة، لم تعرفها سابقاً. الكفيف، والتاريخ. على خلاف أحمد، الذي استمرّ في علاقة مضجرة مع كارمن، علاقة تتشابه مع عشرات العلاقات، التي تُنسج في المدينة بشكل يومي.

ذلك يعني، أن امرأة العولمة، تتميز بذكاء اجتماعي وعاطفي لافت، يدفعها إلى انتقاء علاقات، لا تتوقف عند حدود الجنس كما فعل الرجل، وإنما تتجاوز ذلك، إلى اكتشاف تجارب وأحوال وعوالم جديدة، لم تكن مُدركة عندها سابقاً. ولعل البُعد الاكتشافي

---

(1) حب بيروتي، مصدر سابق، ص، ٤٠.

التجريبي، القائم في علاقات امرأة العولمة، يشكل النقيض من تلك العلاقات، الجاهزة والمحددة، التي كانت تعيشها امرأة الأيديولوجيا في الروايات التي درسناها سابقاً.

التجريب الجسدي

إن الكلام عن التجريب الاجتماعي عند بطلة سحر مندور، يأخذنا حتماً إلى التجريب الجسدي المصاحب له. وهنا، تجدر الملاحظة، إلى أن سؤال العلاقة بالجسد عند ماجدة لم يُطرح قط، وكأن الجواب عنه قد حُسم سابقاً في رواية اسمه الغرام، لعلوية صبح.

إن العلاقة التصالحية، التي أسستها صبح بين المرأة وجسدها، انعكس في السياق التجريبي لحياة ماجدة. نهلا، التي تحب جسدها، أنتجت ماجدة التي تجرب بهذا الجسد علاقات متنوّعة، بعيداً عن التنميطات الأخلاقية الذكورية.

ونلاحظ، أن بطلة حب بيروتي، ليست معنية بالحديث عن تجاربها الجنسية مع مروان وخالد، وحين يطالبها أحمد بالحديث عن تفاصيل هذه التجارب، تقول له: «اتفقنا على الجنس، ولم نتفق على وصفه. اتفقنا على الممارسة ولم نتفق على الإخبار»[1].

فبعد أن حسمت علوية صبح علاقة المرأة بجسدها في إطار تصالحي - كياني، جاءت سحر مندور، لتتجاوز سؤال الفهم الجنسي، والتوغل في محرماته. لتمرر هذا الموضوع في سياق بديهي، إذ لم تعد المرأة تتساءل عن جسدها. لقد بدأت تعيش هذا الفهم بحرية وجرأة.

الأسلوب في الرواية، مُعولم

حين اختارت سحر مندور، أن تتحدث عن امرأة العولمة في سياق تحولات المجتمع البيروتي، والسمات المنفتحة التي رست في بنية هذا المجتمع، وضعت نفسها أمام تحدٍّ أسلوبي صعب. إذ كيف يمكن موازاة هذا الموضوع، بأسلوب ينسجم معه ولا يتناقض. والحال فإن «توليف الرواية، أشبه بتوليف فيلم تتنقل كاميرته من شخصية إلى شخصية،

---

(١) حب بيروتي، مصدر سابق، ص ١١٨.

لتروي قصصها...، كأن المتكلم في رواية مندور ليس واحداً، وليس ذكراً أو أنثى، وليس راوياً لقصة واحدة وذاكرة واحدة»[1].

أحمد، هو بطل الرواية إضافة إلى ماجدة، يروي بصيغة المتكلم معظم الرواية، يترك بين الحين والحين شخصيات أخرى تروي قصصها، أو تتحدث عن مشاعرها، أو تخبر حكايات أهلها. كما أنه، أي أحمد، يفسح في المجال أمام الكاتبة نفسها بأن تتدخل في الرواية، فنقرأ أحياناً مقاطع لا متكلم فيها، إلّا سحر مندور، الكاتبة، وليس الشخصية، هذا، إذا اعتبرنا أن إحدى شخصيات الكتاب هي مندور نفسها.

بعض مقاطع الكتاب نصوص موضوعية، لا مشاعر فيها ولا وصف ولا متكلم معين لها. مثلاً، المقطع الذي يبدأ على الشكل الآتي: «ويكيبيديا الموسوعة الحرة. إذهب إلى تصفّح، بحث عن خالد بن الوليد (٥٨٤-٦٤٢ م)، هو، قائد ومخطط عسكري إسلامي، غزا بلاد فارس، واحتلّ بلاد الروم»[2]. وتكمل الكاتبة تعريفها بخالد بن الوليد بلغة ناشفة ومباشرة، كأنها كتبت ما قرأته في موسوعة ويكيبيديا، أو في كتاب تاريخ، أو في دراسة ما، أجراها أحدهم غيرها، عن تلك الشخصية التاريخية...

وهكذا، تُخرجنا مندور من الرواية، في صفحة أو صفحتين، إلى لغة جديدة، ومنطق آخر، وراوٍ آخر...، ثم تعيدنا إلى الرواية كأن شيئاً لم يكن. تعيدنا بسلاسة، ومن دون تصنّع، أو إصرار على جعل الكتابة تتبع منطقاً خاصاً، وتقنيات كلاسيكية»[3].

هذا الخرق الأسلوبي في الرواية، تلازم مع ثورة على اللغة العربية الفصحى، «ثورة على اللغة العربية وأعرافها، فتكتب بلغة عربية فصحى تارة، ثم تنتقل إلى الكتابة باللغة اللبنانية المحكية من دون إنذار...»[4].

معظم الرواية، مكتوبٌ بلغة بيروت المحكية العامية، تلك التي لا تكتفي مندور

---

(١) فراس زبيب، حب بيروتي للروائية سحر مندور... رواية حب وشباب وعولمة وكلام، جريدة الراي نيوز، العدد ٢٣٥٥٤، ٢٠٠٩.

(٢) م.ن.، ص ٨١.

(٣) فراس زبيب، حب بيروتي، جريدة الراي، مرجع سابق.

(٤) م.ن.

بأن تجعلها لغة الحوار (الكثيف في الرواية)، بل تستطرد بها، فتدخلها إلى نص الرواية المكتوب، وتمزجها بكلمات وتعابير وجمل عربية فصحى؛ كأن شخصيات الرواية هم من يكتبون باللغة التي يحكونها.

وتبدو مندور مرة جديدة، كأنها تكتب لهؤلاء، لقرائها، الذين يعيشون في بيروت، ويحكون لهجة البيروتيين. تُدخل الكاتبة على الرواية كلمات أجنبية مكتوبة بالعربية تارة، وبالأحرف اللاتينية تارةً أخرى، طريقة تعتمد لغة الانترنت السائدة، التي يعتمدها جيل اليوم المعولم..

نمط الرواية، وأسلوب الروائية، يُدخلان القارئ في عجقة العولمة والحداثة وضجّتهما. دائماً يشعر القارئ، بأنه يقرأ في كتاب ليس كلاسيكياً، لا بل، في كتاب يتهجم بجرأة على الرواية الكلاسيكية، كما شخصيات رواية مندور، يعيشون علاقة، يحولونها إلى حقل تجارب للمشاعر والعلاقات.

هكذا، تفعل سحر مندور في روايتها، عبر أسلوبها الخفيف، والمتقلب، والثائر على اللغة.

شخصيات حب بيروتي، تلعب بالحب، فيما تلعب مندور باللغة. ويصعب على القارئ أحياناً، أن يعرف، إن كان اللعب هذا، أو ذاك، دليلاً على تحرر الشخصيات أو تحرر الكاتبة، أو دليلاً على سذاجة هذه أو تلك... فالرواية، تبدو غالباً، أشبه بالحوار المحكي المتواصل. مع أن مندور، «تبدو في بعض المقاطع روائية حساسة، ومتمكنة من اللغة والأفكار، التي تعرف كيف تصف عبرها مشاعر الناس، بكثير من الدقة والواقعية»[1].

---

(١) فراس زبيب، حب بيروتي، جريدة الراي نيوز، مرجع سابق.

خلاصة ونتائج

تمكنت سحر مندور، من تركيب صورة جديدة للمرأة في الرواية العربية. صورة تنتمي إلى عصر العولمة، بكل ما يحمله هذا العصر من تحولات، وتعقيدات اجتماعية وسياسية واقتصادية. فيشعر القارئ بمرور الأحداث، «من دون التقيد بمحيط ضيق، له بدايته ونهايته..»[١].

وماجدة بطلة الرواية، ليست سوى تكثيف لامرأة العولمة، التي لا نعرف عنها، سوى عملها وشغفها بالحياة. هي امرأة تجارب، وليست امرأة شعارات.

ماجدة، تقطع مع الخطاب النسوي التحرري، وتترك نفسها لمسارات الزمن الذي تعيش فيه. إضافة إلى ذلك، تنحاز امرأة العولمة إلى التجريب العلائقي، لتنفتح بعلاقاتها العاطفية بغية الاكتشاف والفهم. وتجدر الإشارة هنا، إلى أن التعامل مع هذه الصورة الجديدة للمرأة، يجب أن يظل بعيداً عن الأحكام الأخلاقية، وقراءتها من زاوية المتغيرات التي حصلت في مجتمعاتنا العربية، ولا سيما المجتمع البيروتي مسرح الرواية.

ذلك أن نظيمة الأخلاق، التي طالما تحكمت في حيوات النساء العربيات، تراجعت إلى حدودها الدنيا في رواية حب بيروتي. إذ ساهمت سحر مندور في تحطيم هذه النظيمة الذكورية السائدة، التي تحرم المرأة من عيش حياتها بذرائع المحافظة على عفّتها وأخلاقها.

لقد أسس الخطاب الذكوري بعضاً من مرتكزاته على الأبعاد الأخلاقية، مبرراً أي منزع سلطوي ضد المرأة، بترسانة من الحجج الأخلاقية، التي استمدها من الصورة

---

(١) Albert Thiboudet: *Gustave Flaubert, Gallimard,* Paris, 1953, p.230.

الراسخة في ذهنه عن المرأة العربية، بوصفها أدنى من الرجل فكراً وعملاً وثقافةً، فلا بد من الحجْر عليها، كي لا تخطئ في حياتها.

هذا التحليل، الذي يبدو علمياً في استنباط جذور التمثلات الأخلاقية الذكورية ضد المرأة، يقابله تحليل آخر، لا يقل عنه فاعلية وأثراً، ويتمثل بالربط بين أعضاء المرأة التناسلية والشرف الذكوري، ما يستدعي حجْراً مضاعفاً على المرأة، كي لا تلوث كرامة الرجل.

إن النبش في جذور النظرة الأخلاقية تجاه المرأة، يهدف إلى التأكيد أن هذه النظرة تحمل عصباً ثقافياً قوياً، ويكثّف ذلك التصور الذكوري الدوني حيال المرأة، ما يجعل الحكم على تجربة ماجدة في رواية سحر مندور، وفقاً لهذه النظرة أمراً من دون معنى.

وعلى النقيض من ذلك، لا بد من تتبع المناخ الأخلاقي المعقّد الذي يسود الرواية، فالأخلاق في زمن العولمة، ليس كما كانت قبله، عبارة عن شعارات ونظم وقيم ثابتة.

لقد باتت الأخلاق أكثر التصاقاً بتحولات المجتمع وحركته السريعة. وإذا كان لا يعنينا هنا، أن نحدد، إذا كانت أخلاق العولمة إيجابية أم سلبية، فإن هذا التحول في نظيمة الأخلاق تبعاً لتطور المجتمع العولمي، يُبعد بطلة حب بيروتي عن قياس تجربتها، وفقاً للأخلاق الذكورية السابقة.

وقد يبدو لافتاً، أن كاتبة الرواية تجعل من الرجل (أحمد) شخصية غير مبالية بالنظرة الأخلاقية، ولا يضع لها أي اعتبار، ما يؤكد أن التغيير الأخلاقي أصاب الرجل مثلما أصاب المرأة، ليس لأن التغيير تقدم في مقاربته لموقع المرأة في الحياة، بل لأن عصر العولمة الذي يعيش فيه، أفرز أخلاقاً سائلة، أو أقل صلابة عن الأخلاق السابقة.

إن الإسهاب في الكلام عن كسر النمطية الأخلاقية الذكورية السابقة حيال المرأة، يبدو ضرورياً، لأن هذه النمطية طالما قولبت المرأة، وحالت دون تحررها، وانطلاقها نحو التجارب الحياتية.

امرأة العولمة كما تقدمها مندور، لا تقطع فقط مع هذه النمطية، وإنما تندمج بشكل كبير مع أخلاق العولمة، المتصلة بتحولات المجتمع، ولا سيما، أن هذه الأخلاق تساعدها على عيش تجاربها، من دون اشتراطات اجتماعية.

انطلاقاً من هذا التحرر الأخلاقي الذكوري، تمكنت سحر مندور من تركيب صورة جديدة للمرأة في الرواية العربية. صورة تنتمي إلى عصر العولمة، بكل ما يحمله هذا العصر، من تحولات وتعقيدات اجتماعية وسياسية واقتصادية. وماجدة ليست سوى تكثيف لامرأة العولمة، التي لا نعرف عنها سوى عملها وشغفها بالحياة. تَعاملها مع الأخلاق يخضع لطبيعة التجارب، وليس لأيديولوجيا محددة. هي امرأة تجارب، وليست امرأة شعارات. تنحاز إلى التجريب العلائقي، لتنفتح بعلاقاتها العاطفية، من أجل الاكتشاف والفهم.

كما أن ماجدة، تقطع مع الخطاب النسوي التحرري، وتترك نفسها لمسارات الزمن الذي تعيش فيه. امرأة العولمة ليست بحاجة إلى وصفة أيديولوجية كي تتحرر، بل على العكس، ترفض أن تكون إحدى بطلات النسوية المصرية نوال السعداوي، على سبيل المثال. فالتخلص من شروط العقلية الذكورية، يجب أن يتلازم مع التخلص أيضاً، من شروط العقلية النسوية المضادة لها.

امرأة العولمة، كما تجسدها سحر مندور، متحررة من مفاعيل الأيديولوجيتين، الذكورية والنسوية المضادة لها. الأمر الذي، يمنحها هوامش واسعة لاختبار الواقع، والانغماس في ظواهره.

نتائج الباب الرابع

المرأة عند علوية صبح وسحر مندور، هي امرأة التجارب والاختبار

إذا كان أدب ما قبل الحرب، المسرود من قبل المرأة - الكاتبة اللبنانية - اتسم بملامح الأيديولوجيا التحررية النسوية، فإنّ أدب ما بعدها، تحرر تدريجاً من هذه الأيديولوجيا.

وكما ذُكِر في مقدمة هذا الباب، فإن فترة الحرب نفسها، تسببت بحالة من التصدع،

في وعي المرأة اللبنانية الحاضرة في روايات تلك المرحلة. هذا التصدع زاد من اقتراب المرأة أكثر من ذاتها: جسداً وفكراً ورغبات.

انتقلت المرأة من كونها موضوعاً للتحرر النسوي، إلى كونها ذاتاً داخلية تتعرف إلى نفسها من جديد. في هذا المجال، يصعب الحسم، ما إذا كان الخطاب التحرري الأيديولوجي، قد ساهم في تغريب المرأة عن نفسها، وتحويلها إلى أداة لتسويق أدبياته. لكن الأكيد، أن انهيار هذا الخطاب ساعد على تكوين صورة جديدة للمرأة، أكثر واقعية.

ذلك، أن نضال المرأة في مرحلة ما قبل الحرب، بما يتصل بموضوع الجسد، على سبيل المثال، ارتكز على آلية ضدية، تدحض اتهامات الرجل، من دون بناء رؤية جنسانية خاصة. ولا يبدو غريباً ومفارقاً، أن تدافع المرأة عن جسدها، من دون أن تتعرف إلى هذا الجسد، على اعتبار أنها انشغلت برفض تصورات الرجل. وهي تصورات، سعت قدر الإمكان، إلى قولبة الجسد الأنثوي بقوالب أخلاقية. قوالب تربطه بالشرف المجتمعي، وبالأخلاق العامة.

ففي مرحلة ما بعد الحرب، تخلت المرأة عن دورها الناقد لتصورات الرجل بخصوص جسدها، وبنت تصوراتها الخاصة. ويمكن للمتابع أن يلحظ الخطاب الجسماني الأنثوي الجديد لدى نهلا، بطلة رواية اسمه الغرام، للكاتبة علوية صبح.

في هذا الخطاب، لم ترد أية فكرة عن تصورات الرجل السابقة، فالسرد الذي تناول الجسد، جاء بمنطق نسوي صرف، لا مكان فيه لرد الاتهامات الذكورية. فظهرت نهلا متصالحة مع جسدها، فخورة به - رغم عمره الستيني -، تعيد الروح إليه كلما شعرت بترهله. هي علاقة جديدة إذاً، علاقة بين المرأة وجسدها، علاقة أوجدتها مرحلة ما بعد الحرب، علاقة تبدأ بالتعارف، لتصل إلى التصالح والتماهي.

والمقصود هنا بالتماهي، هو، إدخال الجسد في معادلة الكيان. إذ إن نجلا تعيد صوغ الحياة، وتركيب فهم جديد لها، بناء على الجسد الأنثوي.

كأننا، لم ننتقل فقط من الجسد المغيب وراء أيديولوجيا التحرر، بل إلى إعلانه والتصالح معه، لكن، إذا انتقلنا إلى جعل هذا الجسد، بوصفه جزءاً من كينونة المرأة.

ما يعني زوال ذلك الفصل المتعسف بين المرأة وجسدها، وإعادة الاعتبار إلى الأخير، بوصفه الحياة نفسها. فنهلا كانت تفكر في جسدها، ترغب، تحلم، تعيش.

ولو تابعنا، مراقبة مسار تطوّر الجسد الأنثوي، في مرحلة ما بعد الحرب، سنجد فكرة الحياة التي أعيدت إلى الجسد، وتطورت في رواية سحر مندور، حب بيروتي. ذلك أن بطلة الرواية ماجدة لا تكتفي بذلك، بل تترك المجال لجسدها، كي يعيش اختبارات جنسية وحياتية غير مؤطرة.

والحال، فإن هذه الاختبارات، فتحت الوعي الأنثوي على تجارب مغايرة، ما يعني أن الجسد انتقل إلى ممارسة دور التجريب، بعد أن كان مقموعاً، يتلمس خطاه، من دون الاصطدام بالعقائد الأخلاقية الذكورية الصلبة.

وإذا سلمنا، بأن الفصل بين المرأة وجسدها قد انتهى، وباتت المرأة هي جسدها، وجسدها هي؛ فإن التجريب المشار إليه سابقاً، هو تجريب نسوي. بمعنى، أن المرأة، لم تكتفِ بتجاوز الأيديولوجيا التحررية، ولم تكتفِ بالتعرف إلى ذاتها وداخلها وجسدها، بل انسحب ذلك على بناء تجربة خاصة في الحياة، تنطلق من الوعي الجديد وتنتمي إليه.

وعليه، فإن مرحلة ما بعد الحرب، منحت المرأة بشكل تدريجي، موقعاً جديداً. فبعد أن تخلصت من أيديولوجيا التحرر الكلاسيكية، تتعرف إلى داخلها وجسدها، لتنطلق بعدها نحو فهمٍ جديدٍ للحياة، يتيح لها العيش بحرية واختبار التجارب، من دون مسبقات ذهنية.

وهنا، لا بد من الإشارة، إلى أن هذا التدرج في صورة المرأة، تلازم مع تحولات اجتماعية وثقافية واقتصادية، تحولات، ساهمت في نقل المرأة من ثبات الأيديولوجيا التحررية، إلى اختبارات وتجارب زمن العولمة.

خاتمة، ونتائج عامة للدراسة

النتائج العامة لحضور المرأة في الأبواب الأربعة، موضوع الدراسة، من أواخر القرن التاسع عشر -١٨٩٩- إلى نهاية القرن العشرين -٢٠٠٠-، والعشرية الأولى من القرن الواحد والعشرين -٢٠٠٩-.

لن تُكرر هذه الخلاصة العامة، ما ورد في الخلاصات الفرعية، التي وُضعت في نهاية كل فصل، بل ستسعى لتتبع المراحل، والحقب، التي مرت بها صورة المرأة في الرواية اللبنانية النسوية، من دون أن تمرّ على التفاصيل والصفات، التي وردت في الخلاصات المذكورة سابقاً. كما ستحاول تحليل المسار العام لصورة المرأة موضوع الدراسة، والفرز بين الحقب التأسيسية فيه، وتلك العارضة.

ويُحتّم السياق الذي ستسلكه هذه الخلاصة الاستنتاجية، تبيان العلاقة بين المرأة بوصفها شخصية روائية، والمرأة باعتبارها كاتبة وصانعة لهذه الشخصية الروائية، أي بين المرأة «الصورة»، والمرأة «الكاتبة». ففي بعض التحليلات، التي تخلص إليها القراءة التالية، يتم اعتماد المصطلح الأول، وفي تحليلات أخرى، يركن التحليل إلى المصطلح الثاني.

هذا التنوع في استخدام المصطلحين، مردّه التداخل بينهما وصعوبة الفرز. إذ إن التحولات التي مرت بها صورة المرأة في الروايات النسوية اللبنانية، تتلاصق وتنسجم مع التحولات التي مرت بها المرأة الكاتبة، أو المرأة في مجتمعها في حينه بشكل عام.

وتكاد تنعدم الفروق بين الكاتبة، وما تكتبه، تبعاً لحركة الواقع وظروفه. وبالتالي، فإن التمييز بين المرأة الكاتبة، (استناداً إلى سيرة الكاتبات)، والمرأة الصورة، (استناداً

إلى الشخصية الروائية)، هو أمرٌ صعب، أو فصل تعسفي بين النص والمنصوص إليه. ولو تخيلنا الأمر أكثر، نجد أن سرد المرأة الكاتبة عن المرأة الصورة، من دون التورط في معاناتها، أو هواجسها الاضطهادية، أمر غير ممكن البتة، ولا يمكن تجنبه.

إن المرأة الكاتبة، متورطة في ظروف وأحوال المرأة الصورة، والعلاقة بينهما متداخلة، وتكاد تصل إلى حد التماهي، وهو ما يبرر استخدامنا المصطلحين، للولوج إلى المعنى نفسه.

زمن التأسيس

تأثرت المرأة/ الكاتبة في مرحلة نشوء الرواية النسائية اللبنانية، بكتابات الرجل، الذي تعامل مع الرواية باعتبارها فناً تعليمياً، يهدف إلى إيصال رسالة تفيد المجتمع. إذ كتبت المرأة على منواله، نصاً وعظياً، تعليمياً، هادفاً.

وعلى الرغم، من تماثلها مع الرؤية الذكورية للكتابة، فإن هذه المرحلة، عُدّت مهمة جداً، على صعيد انطلاق الرواية المكتوبة من قِبَل النساء.

لقد بات للمرأة دور، ومكانة، في عالم الخيال الروائي، وإن بمفعول رجولي. ولا سيما، أنه من البديهي، أن تستند المرأة في تجربتها الأولى، إلى مرجعية تساعدها على بلوغ خطوتها التمهيدية. كما أنه من البديهي أيضاً، أن تكون هذه المرجعية ذكورية، نتيجة تغييب المرأة، وعزلها لعقود طويلة، خارج دائرة الفعل المجتمعي، والثقافي، والسياسي.

يصح تسمية التجربة التي خاضتها المرأة/ الكاتبة، في مرحلة التأسيس، بـ«صدمة الكتابة»، إذ دخلت مضماراً، لا تملك أدواته، وتقنياته، فراحت تتخبّط بأفكار وموضوعات عامة، لا علاقة لها بهواجسها كأنثى، أنثى تعاني داخل مجتمعات ذكورية الطابع.

إن الروايات الثلاث، التي عكفنا على دراستها وتحليلها في هذا البحث، لتحليل حقبة التأسيس في: **حسن العواقب، قلب الرجل، وبديعة وفؤاد**، طرحت موضوعات تخص المجتمع بأحواله السياسية والإنسانية، وهذا في ذاته، يُعدُّ إنجازاً في مرحلةٍ تخطو خلالها المرأة/ الكاتبة، خطواتها الأولى، نحو الرواية.

صحيح، أن ما ورد في نصوص البدايات، تجاهل هموم المرأة ووقائع تهميشها؛

لكنه أظهر في الوقت نفسه، قدرة المرأة/ الكاتبة على مقاربة موضوعات كانت حكراً على الرجل. وبطبيعة الحال، فإن هذه المقاربة، لم تقدم رؤية نسوية خاصة، بل اكتفت بتكرار ما جاء به الرجل في نصوصه السابقة. ما يعني، أن حقبة التأسيس، افتقرت إلى الوعي النسوي، الذي كان من الممكن، أن يغذي أية كتابة يخطها قلم المرأة. فلم ترتكز الروايات المسرودة في ذلك الزمن، على أية رؤية معرفية، تميزها من أفكار الرجل، كما أنها لم تلتفت إلى هموم المرأة ومعاناتها.

إن انعدام الوعي في هذا السياق، هو، نتيجة طبيعية لانعدام التجربة، فالنساء الكاتبات كن أقرب إلى سيدات المجتمع، يعشن في بيئات برجوازية، ثرية، ويترصدن من أبراجهن العاجية موضوعات للكتابة، فلا يجدن سوى ما كتبه الرجل.

وعلى الرغم، من أن الكاتبات حظين بمناخ ثقافي جيد، فإن ذلك، بقي مرهوناً بما أنتجه الرجل، من دون أن يدفع نحو بناء وعي نسوي خاص.

وحين نقول، إن كاتبات تلك الحقبة، تأثرن بكتابة الرجل، وتماثلن معها، فذلك لا يعني تأثرهن بما كتبه الرجل من روايات، هذا الأمر إشكالي جداً، وخضع لجدل كثير ومتواصل. وموضوع الريادة والأسبقية في كتابة الرواية، بين المرأة والرجل، بقي موضوع نقاش، وآراء مختلفة. فالبعض يقول إن المرأة سبقت الرجل في كتابة الرواية، فيما تشير دراسات أخرى إلى العكس. وبطبيعة الحال، إن المرأة تأثرت بالمنتج الذكوري العام في مجال الكتابة، وليس في الرواية فقط، أي أنها تأثرت بالتاريخ والعلم والدين، وهي روافد أي نص سردي، كُتب ونُشر وخرج إلى متناول الناس في تلك المرحلة.

ومن المعلوم، أن جميع العلوم والمعارف كانت تنحو آنذاك باتجاه المسار الذكوري، ما جعل تأثر النساء الكاتبات بها، حتمياً وطبيعياً.

يمكن القول، إن الإنجاز الوحيد الذي حققته المرأة/ الكاتبة، في حقبة التأسيس، هو التجرؤ على دخول عالم الكتابة، أُسوة بالرجل، لتفتح بذلك، الطريق، إلى مراكمة أدب نسوي، يلحظ في مساره قضايا المرأة، ومشكلاتها المزمنة، ويجعله في مراحل لاحقة، متناً له.

قد لا نكون أمام إشكال نظري، أو معرفي، حين نطلق على ما صنعته المرأة/ الكاتبة،

تسمية الإنجاز، فقصور الوعي النسوي، وضعف التجربة، لا يمكن أن يفرزا، سوى ما تم كتابته في تلك الحقبة.

وعلينا أن نتنبه، إلى أن هذه المرحلة، كانت ضرورية وحتمية، لبلوغ مراحل متقدمة في الأدب النسوي اللبناني.

ومن المستبعد، أن ننتظر نصاً أنثوياً خالصاً، ينظر إلى العالم برؤية خاصة، قبل الدخول في زمن التدريب. وكم هو لافت، أن تتدرب المرأة على الكتابة، بلسان الرجل، الذي تسعى إلى التخلص من سطوته. لتبدأ الخطوة الأولى، بمنافسة خصمها، بأدواته، وعدته، ووعيه.

هذه المفارقة، تبدو مدخلاً جيداً، للتعامل مع إنجاز المرأة الكتابي، في زمن التأسيس. ففي اللحظة التي، قررت فيها المرأة، تناول موضوعات، سبق للرجل أن قاربها في رواياته، وضعت نفسها في موضع المنافسة معه.

لقد بدأت تتحسس رغبتها في التعبير عن ذاتها. ولكن كيف تعبّر المرأة عن ذاتها، وهي لم تكن قد راكمت بعد، أية مرجعيات لغوية، وثقافية، وفكرية، للقيام بهذه المهمة؟

الجواب عن هذا الاستفسار، يتبدّى سريعاً، حين نلحظ استعانة المرأة/ الكاتبة في نصوصها التأسيسية، بما سبق أن كتبه الرجل. كانت بحاجة إلى مرجعية تستند إليها. المرجعية هنا، لا ترتبط بوعي المرأة، (الذي لم يتبلور بعد، كوعي نسوي)، كذلك، لا ترتبط برؤيتها المعرفية للعالم. المرجعية الذكورية، هي المرتكز الوحيد، الذي شعرت المرأة بإمكانية الاستناد إليه، للانطلاق في رواياتها.

بمعنى آخر، إن موضوعات الرواية النسوية التأسيسية، هي موضوعات مفتعلة، ليس غايتها معالجة إشكاليات روائية، بقدر ما أنها فضاءات نصية جاهزة، تؤمّن للمرأة فرصة الكتابة، من دون وعي مسبق.

لقد ارتاحت المرأة/ الكاتبة، إلى وجود موضوعات، يمكن الركون إليها، لخوض أية مغامرة كتابية. وإن غياب الوعي الروائي، لم يحل، دون ولوج المرأة تجربة الكتابة. فاستعانت بوعي ذكوري جاهز، للقيام بذلك، عبر استلهام موضوعات كُتب عنها سابقاً.

والملاحظ، من خلال دراستنا الروايات التأسيسية، أن الوعي الذكوري المستعار،

وعيٌ وعظي النزعة، يسعى إلى الإرشاد والتعليم. إذ نجد دائماً، صورة عن المرأة النموذجية المُعلبة، والمقولبة، تبعاً لمنظومة القيم السائدة.

وإذا كان ذلك، يتعلق برواج الرواية التعليمية، في تلك المرحلة؛ فإن المرأة/ الكاتبة، تماثلت معه، في صوغها الروائي، ما أوقعها في مفارقة فاضحة.

لم تراكم امرأة تلك الحقبة، تجربة، أو وعياً، يخولها فهم ذاتها، والتعامل معها، فكيف تكون واعظة، أو معلمة في كتاباتها الروائية؟

إنه اغتراب قاس، ستعيشه المرأة في تلك الرحلة، فتضخ في رواياتها وعياً زائفاً، يتصل بمرجعية الرجل، من دون أن تلحظ ولو جزءاً يسيراً من ذاتها المغتربة.

أن يكون الرجل مرشداً ومعلماً في روايته، فذلك، لأنه خاض تجارب، وراكم وعياً، يمكن نقلهما عبر الرواية؛ أما المرأة حين تكون مرشدة في روايتها، فإنها تكرس زمناً اغترابياً تماثلياً، يعوّض عن نقص التجارب والوعي.

كل ذلك، لا يقلل من توصيفنا السابق، بأن ما صنعته المرأة/ الكاتبة، في تلك المرحلة، يعتبر إنجازاً. فالاغتراب، والتماثل، والتعويض، كل ذلك، أدوات التمرّن، للوصول إلى الاحتراف، في مغامرة التعبير عن الذات، قولاً وكتابة.

الوعي التحرري

قد يفسر ما سبق، انقطاع المرأة عن الكتابة الروائية، منذ ١٩٠٦، وصولاً إلى العام ١٩٥٨، تاريخ صدور رواية **أنا أحيا**، للكاتبة اللبنانية ليلى بعلبكي. فنزوة التأسيس الكتابية، كان من البديهي أن تتوقف، بعد أعمال عدة، نتيجة الشروط التماثلية الهشة، التي بُنيت عليها.

إن حقبة الصمت، التي دخلتها المرأة/ الكاتبة، بعد شروعها في تقليد الرجل كتابياً، (زمن البدايات)، لم تكن سوى مخاضٍ زمنيٍ، للبحث عن وعي نسوي روائي، يشكل قطيعة مع ذلك الذي كتبه الرجل.

لقد شعرت المرأة، إذاً، بالفراغ الذي اعترى كتابات التأسيس. وهو فراغ، تمثّل بغياب النظرة الأنثوية إلى العالم والذات.

لقد جرى البحث في تلك المرحلة، عن وعي، أو أيديولوجيا مساعدة، يمكن أن تخرج المرأة من كمونها التماثلي مع الرجل، لتصوغ هواجسها، وأفكارها، كأنثى تعاني سطوة المنظومة الذكورية على جميع صُعُد الحياة، وقطاعاتها الثقافية، والاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية.

هكذا، أدركت المرأة/ الكاتبة، الفجوة بين الكتابة، ووعي الكتابة، لينتقل الأدب النسوي، من كونه محاكاة لموضوعات الرجل، وأفكاره في الرواية، نحو تلمس قضايا المرأة، ومعاناتها في المدينة، والريف، وداخل الصالونات الراقية. تزامن ذلك، مع إدخال المرأة في روايات ما بعد التأسيس والانقطاع، في تجارب حياتية صاخبة، ليتطابق الوعي الناشىء مع مساره الواقعي.

ويمكن الإشارة إلى مسألتين أساسيتين، ساعدتا المرأة اللبنانية/ الكاتبة، في عملية البحث عن وعي نسوي خاص، ترتكز عليه، في كتاباتها القادمة.

المسألة الأولى: ترتبط بالتغيرات الجغرافية، التي طرأت على لبنان سنة ١٩٢٠، وإعادة صوغ بنيته، وهويته، وحتى حدوده. إذ ساهم ذلك، في جعل المرأة، أكثر التصاقاً بالمكان الذي تنتمي إليه، وتسعى إلى نقله في رواياتها.

إن نشوء لبنان، كوطن ناجز، انعكس على نشوء المرأة اللبنانية، التي كانت هويتها تلتبس وتتداخل مع هوية المرأة السورية، بما عرف حينها ببلاد الشام.

وهكذا، أدركت المرأة اللبنانية ذاتها الوطنية، وما استتبع هذا الإدراك من مشكلات، وحقوق مهدورة.

المسألة الثانية: هي، بروز وعي تحرري في تلك الحقبة، نادى بالتحرر من هيمنة الاستعمار، وسعى لبناء دول وطنية، ذات سيادة وقرار حر.

لقد وجدت المرأة في ذلك الوعي، فرصة سانحة للتعبير عن هواجسها، فربطت بين قضاياها وبين الوعي التحريري. ليصبح تحرير المرأة جزءاً من الأيديولوجيا التقدمية، التي طغت آنذاك.

لقد وفّرت هاتان المسألتان للمرأة/ الكاتبة، ممارسة حق الاكتشاف، والعيش، من دون أن تكون نموذجية، أو مثالية كما حصل في رواية البدايات. لقد تحررت المرأة

من الصورة السابقة، التي وضعت بها، فلم تعد مُصلحة، أو واعظة؛ بل انحازت أكثر إلى التجارب، بكل ما تحويها من أعباء، وصعوبات، وتناقضات، ومشكلات، تخرج من رحم المجتمع الذي تعيش فيه.

يجدر الانتباه هنا، إلى أن المرأة/ الكاتبة خلال مرحلة التأسيس، اختارت أن تهرب إلى خارج دائرة المشكلات النسوية، لتكتب عن مشكلات عامة. هذا ما يظهر سريعاً، حين نراجع روايات التأسيس الثلاث، موضوع الجزء الأول من الدراسة.

لقد برز حق المساواة مع الرجل، في روايات ما بعد التأسيس، كمسار تدريجي، تمثلت مرحلته الأولى، بالتجارب والحياة، والانغماس في الواقع.

لقد خرجت المرأة من المنزل التابوهي، الذي وُضعت فيه خلال العقود الماضية، وانخرطت في الدراسة، والعمل، وانتبهت إلى الأفكار، والفلسفات السياسية، التي كانت رائجة في ذلك الوقت. والأهم من ذلك، تعرّفها إلى الرجل، بوصفه صورة السلطة الذكورية، التي تحول دون تحقيق حريتها.

ذلك، أن الرجل الذي لعب في روايات التأسيس دوراً دراميا، بات في روايات هذه الحقبة، رمزاً للطغيان الذكوري. حتى الرجل، الذي آمن بالأيديولوجيا التقدمية، لم يقدّم للمرأة نموذجاً أفضل، بل نظر إليها نظرة غرائزية. (بهاء في رواية أنا أحيا، خير مثال على ذلك).

لكن المرأة، لم تُختَصر خصومتها بالرجل، على اعتباره شخصاً وشريكاً في الحياة، بل فهمت أن وراء اضطهادها، منظومة ذكورية متكاملة، تبدأ بالأسرة، والتربية، وتنتهي بالعمل، والنواحي الاجتماعية الأخرى.

هذا، ما دفعها إلى التمرد، والخروج على الأعراف والتقاليد، لتتصادم مع مؤسسات المجتمع كافة، التعليمية والاقتصادية، والحزبية، والعائلية. ترافق ذلك، مع خطاب معرفي، يستقي عناصره من الأيديولوجيا التقدمية السائدة، ويحض على حرية نسوية شاملة، لا تحدها أية موانع يجب أن تتمتع بها المرأة، في المجتمع الذي تعيش فيه.

لتحقيق ذلك، كان لا بد للمرأة/ الكاتبة، أن تنفتح أكثر على مجتمع المدينة، وتتوغل

في جوانبه، لتكفل لبطلاتها تنوعاً وغنًى في عيش تجاربهن، حتى النساء اللواتي عشن في الريف، خضن بدورهن تجربة العيش في المدينة.

وهكذا، تلازم فهم المرأة واقعها الاضطهادي مع أيديولوجيا الوعي التقدمي، وتجربة العيش في المدينة. هذه العناصر الثلاثة، أشبه بالمرتكزات الثابتة لكتابة المرأة في تلك المرحلة. وهي عناصر متشابكة، يصعب فكفكتها بعضها عن بعض. فوعي الاضطهاد، ارتبط بالوعي التقدمي، في حين كانت المدينة المتنوعة، مسرحاً لاختبار الوعيين معاً. معادلة يصح اعتبارها الحجر الأساس لروايات ما بعد التأسيس.

المرأة، التي كانت تردد حِكماً ومواعظ، باتت صاحبة تجربة، تنطق بأفكار تنادي بالتحرر والمساواة.

هذا التحول في الصورة النسوية بين الحقبتين، يمكن تلمّسه من خلال المقارنة بين شخصيات الروايات النسائية في كلا المرحلتين. إذ سندرك سريعاً، أن المرأة كانت جزءاً من موضوع عام، فأصبحت موضوعاً خاصاً، يملك أسسه وحيثياته. إضافة إلى مخاضات التجربة.

ما يعني، أن التطور، الذي حصل في صورة المرأة، تمثّل في موقعها كموضوع؛ فبعد أن كانت جزءاً من روايات الرجل، عن الحياة والعالم المحيط، بات لديها رواياتها الخاصة، رواياتها المرتكزة على الاضطهاد الذكوري، وما صاحبه من أفكار.

وإذا كان هذا التطور يبدو إيجابياً، بالمقارنة بالموقع الذي كانت تشغله المرأة في روايات التأسيس؛ فإنه من ناحية أخرى، حمل بُعداً سلبياً. إذ إن المرأة ترسخت مجدداً كموضوع، فبدلاً من أن تكون موضوعاً عاماً ينشغل بالوطن، والمُثل، والقيم، أصبحت موضوعاً خاصاً، يهتم بمسائل التحرر والمساواة مع الرجل. بمعنى أدق، لم تصل المرأة إلى أن تصبح ذاتاً مستقلة، تدرك نفسها، بمعزل عن الإطار الموضوعي الذي وضعت فيه.

بدون شك، إن اعتبار المرأة جزءاً من موضوع عام، ساهم في تغييبها تماماً، لكن وضعها في المقام الثاني، لم يساهم في تحريرها كما كان متوقعاً. إذ إن المرأة، كما تبرز الروايات التي درسناها كنماذج عن تلك الحقبة، اصطدمت بالأيديولوجيا الذكورية الطاغية، ولم تتمكن من إحداث أي خرق فيها. لقد فشلت تجارب التمرد، وخسرت

المرأة رهاناتها المتمثلة بالتحرر من سطوة الرجل، بسبب طغيان الموضوع التحرري، والأيديولوجيا التي رافقته، على الذات التي تتوق إلى فعل التحرر.

ثمة فجوة يسهل إدراكها، بين التقدم الموضوعي للمرأة، وإحساسها بذاتها، كائناً مستقلاً وحراً.

بقيت صورة المرأة إذاً، ذات منحى موضوعي يطغى على ما هو ذاتي، ووجداني، ونفسي؛ لكن تقدما كبيراً تم إحرازه على صعيد أدوات الكتابة، واللغة، إذ تخلصت المرأة / الكاتبة من معجمها السابق، الذي يستقي مفرداته من المدوّنة السردية الكلاسيكية، وانحازت إلى لغة أكثر انسيابية ووضوح، كما جرى الاهتمام بالشخصيات، فبدت مقنعة في مسارها الروائي، وليست مجرد أداة في قصة درامية.

صدمة الحرب

بعد اندلاع الحرب الأهلية اللبنانية، كان على المرأة أن تتخلى عن وظيفتها كموضوع، سواء كان موضوعاً تعليمياً/ وعظياً، كما قدمت في روايات التأسيس، أو موضوعاً تحررياً/ نضالياً، وفقاً لصورتها في روايات الأيديولوجيا.

لقد بات من الصعب عليها، أن تعيش خارج تأثيرات ما يحصل، وتبقى صاحبة أفكار، وتصورات معرفية عن ذاتها، وعن المجتمع الذي تعيش فيه.

يمكن القول: إن المنظومة الاجتماعية الذكورية، التي كانت تطالب المرأة بتغييرها، لتغدو أكثر إنصافاً، قد دُمّرت، وأصابها تصدعات كثيرة بفعل الحرب، وما أنتجته من انقسامات. فكيف يمكن للزوجة أن تطالب زوجها بالحرية، في حين أن المؤسسة الزوجية نفسها انهارت، كذلك الأمر، بالنسبة إلى المرأة الأخت، والمرأة الابنة، والمرأة العاملة.

هذا الخراب الذي فتك ببنية المجتمع اللبناني، بعد أواسط السبعينيات، انعكس على المرأة، صدمة مدوية، وجعلها تُعيد النظر في مواقعها السابقة. فالأيديولوجيا التقدمية، التي حسبتها سنداً معرفياً لها في مسيرة التحرر، باتت طرفاً في الحرب المستعرة، والمجتمع الذي كانت تناضل ضده لنيل حقوقها، بالتساوي مع الرجل، انقسم إلى مجتمعين متحاربين، يفتك أحدهما بالآخر.

كل ذلك، دفع المرأة/ الكاتبة نحو التخفف من الحمولة المعرفية التحررية، التي ترسخت في روايات ما قبل الحرب، وانحازت إلى آثار الحرب، والمآسي التي خلفتها. وكأنها أمام تجربة اكتشاف جديد. فالمجتمع الذي حاولت اكتشافه في الخمسينيات، والستينيات، عادت إليه مرة جديدة، وقد بات مدمّراً ومنقسماً على نفسه.

إنها أيضاً، عودة إلى المربّع الأول، أي إلى الفراغ والخواء، والوعي التماثلي الذي تلبّسها في زمن التأسيس، قبل أن ينقذها الوعي التقدمي لاحقاً، خلال مرحلة الأيديولوجيا؛ لكن مع ذلك، فإن خواء الحرب، وفراغها، يبدو مختلفاً عن ذلك الذي حكم مرحلة البدايات النسوية. إنه وعي جدلي، لم يحسم خياراته بمنطق محدد، فمن جهة، ينتج معاني تتصل باللحظة الراهنة، وآثارها السلبية، ومن جهة أخرى، يستبطن عدمية تدافع عن اللاجدوى.

إذاً، وعي الحرب، كما رصدته المرأة، يقع بين المعنى وعدمه، ويستحيل إلى محاولة دائمة لتأويل العبث، ومنحه تصورات ورؤى.

هذا الوعي، لا يمكن أن يستقيم مع الخطاب الذي انتجه الرجل عن الحرب، مستفيضاً في تحليل جذورها وأسبابها، استناداً إلى التاريخ، والعلاقات بين الطوائف، والصراع الطبقي، والاصطفاف السياسي. لذا اختارت المرأة/ الكاتبة الانحياز إلى ما هو جزئي، وإنساني في كتاباتها عن جحيم الحرب، وابتعدت عن الكليات المعرفية.

لقد حاولت روايات الحرب النسائية، استطلاع أحوال الضحايا وهواجسهم وأهوائهم. تسللت إلى نوازعهم الداخلية، جنونهم، عبثهم، شذوذهم الجنسي والنفسي. ولم تعمد المرأة/ الكاتبة إلى إدانة المقاتل، أو القنّاص مثلاً، الذي انخرط في الحرب الأهلية اللبنانية، على العكس، ذهبت نحو تحليل شخصيته، والكشف عن طفولته، وأسباب العجز الماضية، التي دفعته إلى الاستقواء بالحرب، والتظلل بعبثها.

لقد صُنّف المقاتل، أو القنّاص، كضحية، وجرى البحث عن مسارات حياته السابقة والراهنة.

ليس ذلك، سوى تطوّر في فهم الشخصية الروائية عند المرأة/ الكاتبة، لقد دفعتها الحرب إلى البحث بجدية أكثر عن شخصياتها، فلم تعد كما في السابق، حمالة أفكار

تحريرية، أو حِكَم ومواعظ، وباتت الشخصيات من لحم ودم، لا تتأثر بالمحيط الذي تعيش فيه فقط، بل يعيد هذا المحيط رسم ملامحها، وصوغ وجودها. الواقع المجنون الذي وَجدت المرأة نفسها في وسطه، حرضها على تطوير تقنياتها الكتابية، لتلبية حاجة السرد ومتطلباته.

ثم، إن المرأة، التي وجدت لنفسها خلال زمن ما قبل الحرب، حاضنة لأفكارها التحررية عبر الأيديولوجيا التقدمية السائدة آنذاك، شعرت بالتخلي إثر اندلاع الحرب، فجميع المنظومات التي كانت تناضل من خلالها انهارت، أو جرى توظيفها كجزء من الصراع، انسحب ذلك أيضاً، على الأدوار الاجتماعية السابقة، التي كانت تشغلها المرأة قبل الحرب، فالظروف التي سادت في ذلك الوقت، أجبرت الزوجة على الانفصال عن زوجها، والأم عن ابنها، والابنة عن أسرتها.

واقعٌ تفككيٌ عام، نطالعه في روايات الحرب النسائية، لا يترك للمرأة ملاذاً لتحتمي به. وعلى الأرجح، أن المرأة نتيجة كل ذلك، شعرت بالتهديد الوجودي، وذهبت بخيارات غير سوية للدفاع عن نفسها، وربطتها علاقات مع قنّاصين، ومقاتلين، وأصحاب نوازع نفسية شاذة.

ولم يكن هؤلاء الرجال، الذين ارتبطت بهم المرأة في علاقات حمائية، تقيها بعضاً من شرور الحرب، سوى جزء من الأيديولوجيا الذكورية الجديدة، التي ترسخت في زمن الحرب الأهلية؛ فالمؤسسات الاجتماعية، والسياسية، والثقافية، التي كان يستمد الرجل منها قوانينه، للتسلط على المرأة واضطهادها، انهارت تماماً، وبات المجتمع نهباً للميليشيات، والمقاتلين العبثيين.

هكذا، برزت قوانين جديدة يستعين بها الرجل، لتبرير قمعه المرأة، مسرحها الرئيسي: الشارع، والسلاح، والفتوّة. وأصبح المقاتل المسلح رمزاً للأيديولوجيا الذكورية، بعد أن كان الأب، والأخ، وربُّ العمل، رموزها في المراحل السابقة.

الطريق إلى الداخل يمر بالجسد

كان من الصعب على المرأة/ الكاتبة، أن تخرج من الحرب الأهلية، كما دخلتها، فالتصدعات المتتالية التي أصابت البُنى والأيديولوجيات، والمنظومات المعرفية، كانت

بمثابة الصدمة التي دفعت المرأة إلى التخلي عن ممارسة دورها السابق، كموضوع للتحرر، أو لتقديم المواعظ. مرحلة الحرب زعزعت هذا الدور، وربما قضت عليه. ذلك أن امرأة ما بعد الحرب، باتت أقرب إلى سؤال الذات، وكل ما يحيط به من انشغالات خاصة.

لم تعد المرأة رائدة تحرر، تناضل ضد الرجل، وجدت نفسها في ساحة نضال أخرى، تتمثّل بفهم الذات والتصالح معها.

والمدخل لخوض المعركة الجديدة، كان الجسد الذي غيب في مرحلة التأسيس، وجرى التعاطي معه في مرحلتي الأيديولوجيا والحرب بشكل وظائفي، يلبي حاجة المجاز والدلالة.

لقد أدركت المرأة، أن فهمها العميق لذاتها، لا بد أن يمر بالجسد، أسراره، عوالمه، خباياه، فتوغلت في كل ما هو حسي، باحثة عن المعنى الذي افتقدته خلال الأزمنة الماضية. كان عليها في البداية، أن تحرر جسدها من الأسلبة الذكورية، فقد كان الجسد في المدونة السردية العربية، أداة غرائزية تثير الرجل جنسياً لا أكثر. انقلبت المرأة الكاتبة على هذا المفهوم، مطلقة جسدها نحو إنتاج المعاني الكينونية. إذ بات الجسد الأنثوي حالة كيانية، حسية، وجدانية، تعبّر عن المرأة ككل، وليس عن الجزء الغرائزي منها.

لم تخشَ المرأة خوض هذه المغامرة، فكتبت عن جسدها بجرأة، وشجاعة، ضاربة عرض الحائط القاموس الذكوري القديم، الذي استباحها، وشوّه صورتها الجنسية.

استثمرت المرأة علاقتها التصالحية مع جسدها، للتوغل أكثر نحو داخلها، ولتفهم هذا الداخل، بمعزل عن كل الأيديولوجيات التي حكمت سابقاً علاقتها بالرجل، وكذلك علاقتها بالمجتمع الذي تعيش فيه.

إن الكلام على الجسد والتصالح معه، تبلور في رواية ما بعد الحرب، كخطاب معرفي متكامل، يبحث في رؤية نسوية جديدة، تنظر إلى المجتمع، والعالم، والأخلاق، نظرة مغايرة لتلك التي ترسخت في السابق. ما يعني، أن طرح الجسد في الأدب النسوي، ليس موضوعاً للذة؛ بل حالة كيانية، ساهم في تأسيس خطاب نسوي خاص، يُعيد تعريف المفاهيم، وتحديد الأفكار من وجهة نظر نسوية خالصة. فإلى جانب الحق، الذي اكتسبته المرأة في الكلام على جسدها بحرية وجرأة، معيدة تعريف نفسها ككائن

حسي، واجتماعي، ومعرفي، برز في روايات ما بعد الحرب النسائية كلام جديد عن الرجل، وطبيعة العلاقات معه، عن الحب، والمشاعر، والأحاسيس الدقيقة. كما طوّرت المرأة الكاتبة تقنيات أسلوبية جديدة، لترافق التطور الذي حصل في المضمون. فطغت المونولوجات الذاتية، كأداة حفر في دواخل الشخصيات النسائية، لعرضها بكل ما تختزن من ذكريات، وتجارب، وأوجاع، ورغبات وأفكار جديدة.

بدون شك، إن المرأة/ الكاتبة، حققت تقدماً كبيراً في هذه المرحلة، على ما تُظهر الروايات التي درسناها. فمن ناحية، تخلصت بشكل نهائي من آثار الخطاب التحرري النسوي السابق، ومن ناحية ثانية، تجاوزت تابو الجسد الذي كان مغيباً. وعليه، فقد زالت الموانع المعرفية التي كانت تصنف المرأة كموضوع، تحرري أو تعليمي، كما زالت الموانع الجسدية التي كانت تصادر جسد المرأة، وتجعلها داخل تصورات ذكورية لذّوية.

ثمة أمـران فتحا الطريق أمام المرأة للتعرف إلى ذاتها، بمعزل عن أي تصور أيديولوجي مُسبق. أدركت المرأة أنها ليست داعية تحرر فقط، ولا ضحية من ضحايا الحرب العبثية. اقتربت من جسدها وتصالحت معه، ليصبح الأخير أداتها الحسية والكيانية، لبناء رؤية جديدة للعالم والحياة.

العولمة

ساعد التحرر من الاشتراطات المعرفية، والأيديولوجية، التي صاحبت المرأة طوال العقود السابقة، على تمهيد الظروف لبروز صورة جديدة للمرأة اللبنانية. إذ سعت الرواية الجديدة - الشابة، لمصالحة المرأة مع عصر العولمة، الذي اجتاح مدينة بيروت تحديداً، بعد نهاية الحرب الأهلية، ودخول زمن السلم الأهلي. وإذا كانت امرأة ما بعد الحرب، قد تصالحت مع جسدها، وحررته من التصور الذكوري اللذوي، فإن امرأة العولمة جعلت من جسدها حقل تجارب، لاختبار العلاقات المفتوحة في مجتمع تحلل من منظومته الأخلاقية السابقة، وراح يسير بمنظومة مغايرة تُناسب وتيرة العصر الجديد، وتطابق سيولته الاجتماعية.

هذا الانفتاح العلائقي عند امرأة العولمة، تزامن مع دور أوسع للمرأة في مجالات

العمل، والثقافة، والحياة بشكل عام. لكن، هذه المرة لم تمارس المرأة دورها بوصفها صاحبة حقوق، ورافضة احتكار الرجل. لقد تغيرت المعايير، وأصبحت المرأة تضاهي الرجل في الكفاءة، والمهارات، وتنافسه في سوق العمل، ومجالات الثقافة، والتعليم وغيرها.

وبالتالي، لا تحتاج المرأة في عصر العولمة إلى أن تطالب بحقوقها لتنالها، يكفي أن تمتلك شروط الانخراط في مجتمع العولمة، مثل الخبرة، والكفاءة، والثقة بالنفس، كي تمارس هذه الحقوق بشكل مباشر، من دون المرور بأية أيديولوجيا تطالب بالتحرر والمساواة.

انعكس ذلك أيضاً على علاقاتها بالرجل، فباتت هذه العلاقة موضع تساؤل وحقل اختبار. إذ أظهرت امرأة العولمة قدرة فائقة على ممارسة الذكاء الاجتماعي في علاقاتها العاطفية والجنسية. فحملت معظم علاقاتها بُعداً إبداعياً، لا يكتفي بتقليدية العلاقات، وإنما يمنحها بعداً تجريبياً خاصاً. ما يعني أن امرأة العولمة لم تنخرط في مجتمعها ومحيطها فحسب، ومارست دوراً فاعلاً فيه، بل اتخذته حقلاً للتجريب، والتجاوز والمساءلة الدائمة.

تجاور كل ذلك، مع أسلوب كتابي بسيط، متخفف من البلاغة والاستعارات المفخّمة، جمل مباشرة وقصيرة وواضحة، كانت كفيلة بتوصيف أحوال امرأة العولمة ومساراتها الحياتية الصاخبة.

وقد لا يكون من الضروري، أن تكون امرأة العولمة قد حصلت على حقوقها بشكل متساوٍ مع الرجل. هذا لا يتحقق إلّا بمنظومة قانونية، وسياسية، واجتماعية وثقافية متكاملة. لكنها، أي امرأة العولمة حصلت على معايير جديدة تخولها الدخول إلى المجتمع، وتجعل منها رقماً صعباً يستحيل تجاوزه.

لقد ساعد كل ذلك، على بناء وعي نسوي جديد، يستلهم عناصره من الواقع العولمي الطاغي. أبرز ملامح هذا الوعي هو، تحرر المرأة من مظلوميتها ككائن مضطهد في مجتمع ذكوري النظرة، إضافة إلى تحررها من رهاب الجسد، وإدخال هذا الأخير في اختبارات جنسية وحياتية متجددة.

يصح هنا التذكير، بأن هذا الوعي ليس مثالياً بما يخص المرأة؛ بل هو نتيجة طبيعية لمسار طويل من التحولات التي عاشتها عبر عقود من الزمن. قد يفضي هذا الوعي -عكس ما ذهبنا في قراءتنا الأخيرة- إلى نشوء آليات اضطهاد جديدة للمرأة. فعصر العولمة يحتمل الكثير من الثغرات، التي تؤدي إلى انتهاكات، أو قمع، يصيب المرأة في مجالات الحياة المختلفة.

لكن، ليس من أغراض هذه الدراسة، البحث فيما، إذا كانت المرأة قد حصلت على حقوقها أم لا. جلّ ما تسعى إليه هذا الدراسة، هو تتبع صورة المرأة في الأدب الذي كتبته المرأة اللبنانية الكاتبة، والتطور الذي أحالها بعد عقد من الزمن، إلى امرأة تسعى إلى التجريب في علاقاتها العاطفية.

وصورة المرأة وفق الدراسة، تنحو إلى مسار تصاعدي، يبدأ مع صورتها التعليمية الوعظية في زمن التأسيس، متماثلة بذلك مع الرجل وما كتبه في تلك الحقبة، مروراً بالعصر الأيديولوجي، الذي تلبست فيه المرأة صورة المناضلة الباحثة عن حريتها، وكذلك زمن الحرب الذي أصاب كلا الصورتين برضوض وتصدعات، وإبراز صورة جديدة لامرأة أكثر التصاقاً بمجتمعها المنهار، وصولاً إلى صورة امرأة ما بعد الحرب، المرأة المتصالحة مع جسدها، والمتكونة ذاتاً مستقلة، تنظر إلى العالم برؤية خاصة، وأخيراً امرأة العولمة المتفلتة من جميع الاشتراطات السابقة، والمنخرطة في واقعها نحو التجريب والتجاوز.

ومن البديهي، أن هذا المسار، تصاعدي وإيجابي، لأنه أوصل المرأة إلى مرحلة اكتشفت فيها ذاتها، وجسدها، وحضورها، وباتت فاعلة بشكل حاسم في مجتمعها، تدرس وتعمل وتكتب وتحب، من دون أية عوائق يحددها المجتمع البطريركي – الذكوري.

إن المدقق في مسار تطوّر صورة المرأة في المرويات النسائية، يدرك وجود مراحل أساسية، وأخرى عارضة. فزمن الأيديولوجيا المتلازمة مع الوعي التقدمي في الستينيات والسبعينيات، يبدو أساسياً في تطوّر صورة المرأة، إذ وضع الأرضية المعرفية التي تدفع إلى انخراطها في المجتمع، بحثاً عن حريتها.

وعلى الرغم من أن هذه الحقبة، اكتسبت في أحد وجوهها نوعاً من الوعي الزائف؛ لكنها في حصيلتها النهائية، أسست لفكر نسوي، حرّض الكثير من النساء على التمرد على

العقلية الذكورية المتخلفة. كذلك، تبدو حقبة العولمة أساسية في رسم صورةِ المرأة، إذ فتحت لها آفاقاً تجريبية حرة، مستعينة بالتحولات الاجتماعية، والاقتصادية، التي خلقت مسرحاً لترجمة هذا الواقع التجريبي.

وإذا كانت مرحلة الأيديولوجيا، قد كفلت البُعد النظري لتصاعد صورة المرأة، وتطورها؛ فإن حقبة العولمة ضمنت لها حرية عيش التجارب، من دون أية مسبقات أخلاقية. ما يعني، أن هاتين المرحلتين تحملان في نتائجهما شيئاً من التلازم، من دون أن يعني ذلك، أن الفكر التحرري في الستينيات جرى ترجمته تجارب مفتوحة في بداية الألفية الثانية. ذلك أن الظروف والعوامل، التي خلقت الصورة الأولى، متناقضة تماماً مع الظروف والعوامل، التي خلقت الصورة الثانية.

في زمن البدايات، كانت المرأة أقرب إلى واعظة، تتحدث بِحِكَم، ما ساعد على جعلها في مرحلة الأيديولوجيا، حاملة أفكاراً تحررية تنويرية. كذلك الحال بالنسبة إلى مرحلة الجسد، ففهم المرأة ذاتها وجسدها، ساعدا على انخراطها بشكل ناجح في عصر العولمة بدافع علائقي/ تجريبي.

وفي النتيجة، فإن الحقب الأربع، تبدو متداخلة ومتلازمة، تغذي بعضها بعضاً، تبعاً لتطوّر حركة الوعي عند المرأة، الوعي المرتبط بصورتها في الرواية النسوية اللبنانية.

وأخيراً، يبقى القول: إنه عبر هذه الخاتمة، والنتائج العامة التي آلت إليها هذه الدراسة، أكون قد أتيت على نهاية هذا العمل، الذي تناول، حضور المرأة في الرواية النسائية اللبنانية المعاصرة، وتطور هذا الحضور، في مدة زمنية، تبدأ من أواخر القرن التاسع عشر، ١٨٩٩، إلى نهاية القرن العشرين، ٢٠٠٠، وصولاً إلى العشرية الأولى من القرن الواحد والعشرين، ٢٠٠٩. آملة، أن أكون قد حققت أهداف هذه الدراسة، عبر النتائج التي توصلت إليها، وهذا ما سعيتُ إليه، وعملتُ جاهدة من أجله.

المصادر والمراجع

١. بركات. نجوى، **يا سلام**، دار الآداب، ط١، ١٩٩٩، بيروت.

٢. بعلبكي. ليلى، **أنا أحيا**، دار الآداب، ط١، ٢٠١٠، بيروت.

٣. جبّور. منى، **فتاة تافهة**، دار مكتبة الحياة، ط١، ١٩٥٩، بيروت.

٤. حميدان. إيمان، **باء.. مثل بيت.. مثل بيروت**، دار المسار، ط٢، ١٩٩٧ بيروت.

٥. الشيخ. حنان، **حكاية زهرة**، ط١، دار الآداب، ١٩٨٠، بيروت.

٦. صبح. علوية، **اسمه الغرام**، دار الآداب، ط١، ٢٠٠٩، بيروت.

٧. عسيران. ليلى، **الحوار الأخرس**، دار الطليعة، ط١، ١٩٦٤، بيروت.

٨. فواز. زينب، **حُسن العواقب**، منشورات المجلس الثقافي للبنان الجنوبي، ط١، ١٩٨٤، بيروت.

٩. كرم. عفيفة، **بديعة وفؤاد**، منشورات الزمن، ط١، ٢٠٠٨، الدار البيضاء.

١٠. مندور. سحر، **حب بيروتي**، دار الآداب، ط١، ٢٠٠٩، بيروت.

١١. نصرالله. إملي، **الرهينة**، دار نوفل، ط١، ١٩٧٤، بيروت.

١٢. هاشم. لبيبة، **قلب الرجل**، منشورات دار المدى، ط١، ٢٠٠٢، سوريا.

المراجع العربية

١. إبراهيم. صالح، **الجنس والزواج في أدب حنان الشيخ**، معهد الدراسات النسائية في العالم العربي، ط١، ١٩٩٧، بيروت.

٢. إبراهيم. عبدالله، **السرد النسوي – الثقافة الأبوية – الهوية الأنثوية – الجسد**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠١١، بيروت.

٣. أبو الفرج. غالب، **واحترقت بيروت**، دار الآفاق الجديدة، ط١، ١٩٨٣، بيروت.
٤. أبو هيف. عبدالله، **الجنس الحائر، أزمة الذات في الرواية العربية**، دار رياض الريس، ط١، ٢٠٠٣. بيروت.
٥. أبي سمرا. محمد، **الرجل السابق**، دار الجديد، ط١، ١٩٩٥، بيروت.
٦. الأشقر، إميل حبشي، **النعمان الثالث ملك العراق**، دار الأندلس، ط٢، ١٩٥٨، بيروت.
٧. الأعرج. نازك، **تذكير الأنوثة، تأنيث الذكورة،في الرواية العربية الحديثة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١،لات، بيروت.
٨. **أفق التحولات في الرواية العربية**، مجموعة باحثين هم: أحمد أبو مطر، أنطوان سلحت، غسان عبد الحق، فخري صالح، محمد لطفي اليوسفي، نازك الأعرج، نبيل حدّاد. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٣، بيروت.
٩. أمين. قاسم، **تحرير المرأة**، دار المعارف،١٩٤١، مصر.
١٠. أمين. قاسم، **المرأة الجديدة**، دار المعارف، ١٩٥٣، مصر.
١١. بارون. باث، **النهضة النسائية في مصر**، ترجمة لميس النقاش، المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٩، القاهرة.
١٢. باز. جورجي نقولا، **كتاب النسائيات**، لبيبة هاشم مفتشة معارف، المطبعة العباسية، ١٩١٩، بيروت.
١٣. بدوي. عبد الرحمن، **دراسات في الفلسفة الوجودية**، دار الثقافة، ط٣، ١٩٧٣، بيروت.
١٤. براضة. نزهة، **الأنوثة في فكر ابن عربي**، دار الساقي، ٢٠٠٨، بيروت.
١٥. بركات. هدى، **حجر الضحك**، دار رياض الريس، ط١، ١٩٩٧، بيروت.
١٦. جبران. خليل جبران، **المؤلفات الكاملة**. مؤسسة نوفل ١٩٨٠، ط١، بيروت.
١٧. الجردي نويهض. ناديا، **نساء من بلادي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٨٦، بيروت.
١٨. الجزار. محمد فكري، **سيميوطيقيا الاتصال**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، القاهرة.

١٩. الجندي. أنور، أدب المرأة العربية، القصة التعبيرية المعاصرة، مطبعة الرسالة، لا ط، لا ت.
٢٠. الجوهري. عايدة، رمزية الحجاب، مفاهيم ودلالات، مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، ٢٠٠٧، بيروت.
٢١. الجوهري. محمد، علم الفولوكلور، دار المعارف، ط٢، ١٩٧٨،القاهرة.
٢٢. الحاج معتوق. محبة، أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، دار الفكر، ط١، ١٩٩٤، بيروت.
٢٣. الحكيم. توفيق، عصفور من الشرق، مكتبة مصر،١٩٣٨، القاهرة.
٢٤. حليم. بركات، نحو رؤية جديدة للرواية العربية، القلق، التجريب، الإبداع، دار بدايات، ٢٠١٠.
٢٥. حمدان. أمية، الأزرق القادم مع الريح، دار الاتحاد، ط١، ١٩٧٩، بيروت.
٢٦. خاطر. لحد، العادات والتقاليد اللبنانية، ج٢، منشورات مكتب الدراسات العامة، ١٩٧٤، بيروت.
٢٧. خالد. وصال، دموع القمر، دار الآفاق الجديدة، ط١، ١٩٨٠، بيروت.
٢٨. الخالدي. عنبرة سلام، جولة في الذكريات بين لبنان وفلسطين، دار النهار، ١٩٩٧، بيروت.
٢٩. خليفة. سحر، عبّاد الشمس، دار الفارابي، ط١، ١٩٨٠، بيروت.
٣٠. خليل. أحمد خليل، المرأة العربية وقضايا التغيير، دار الطليعة، ط٢، ١٩٨٢، بيروت.
٣١. خوري. الياس، مجمع الأسرار، دار الآداب، ١٩٩٩، بيروت.
٣٢. خوري. الياس، الجبل الصغير، دار الآداب، ط١، ١٩٨٧، بيروت.
٣٣. خوري. كوليت، أيام معه، دار الأنوار للطباعة، ط٥، ١٩٨٠، دمشق.
٣٤. خوري. كوليت، أيام مع الأيام، دار الكتاب العربي، ١٩٨٤، دمشق.
٣٥. ذياب. عز الدين، التحليل الاجتماعي لظاهرة الانقسام في الوطن العربي، حزب البعث العربي الاشتركي نموذجاً، مكتبة مدبولي، ط١، ١٩٩٣، القاهرة.

٣٦. ذيب. رضا، **الرواية اللبنانية المعاصرة في أبعادها الإنسانية، (١٩٢٥-١٩٩٩)** دار الفارابي، ط١، ١٩٩٩، بيروت.

٣٧. الراسي. سلام، **حكي قرايا وحكي سرايا**، دار الفارابي، ط١، ١٩٧٦، بيروت.

٣٨. الريحاني. أمين، **زنبقة الغور**، دار الجيل، لاط، لات، بيروت.

٣٩. الريحاني. أمين، **خارج الحريم**، مطابع صادر وريحاني، لاط، ١٩٦٧، بيروت.

٤٠. زراقط. عبد المجيد، **في بناء الرواية اللبنانية ١٩٧٢-١٩٩٢، الجزء الأول: البناء الروائي بوصفه قصة**، دائرة منشورات الجامعة اللبنانية، ٢٠٠٣، بيروت.

٤١. زراقط. عبد المجيد، **في بناء الرواية اللبنانية، ١٩٧٢-١٩٩٢**، منشورات الجامعة اللبنانية، قسم الدراسات الأدبية، الجامعة اللبنانية، ج٢، ٢٠٠٣، بيروت.

٤٢. زيادة. مي، **الأعمال الكاملة**، المجمع الثقافي، ط١، ١٩٩٦، أبو ظبي.

٤٣. زيادة. مي، **المؤلفات الكاملة**، جمع وتحقيق سلمى الحفار الكزبري، مؤسسة نوفل، ١٩٨٢، بيروت.

٤٤. سالم. أحمد محمد، دراسة وتقديم **كتاب في التربية**، للبيبة هاشم ماضي، الهيئة المصرية للكتاب، ط١، ٢٠١٢، بيروت.

٤٥. سعادة. نقولا، **قضايا أدبية**، دار مارون عبود، ط١، ١٩٨٤، بيروت.

٤٦. السعداوي. نوال، **المرأة والصراع النفسي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١ ١٩٧٧، بيروت.

٤٧. سعيد. خالدة، **حركية الإبداع**، دار العودة، ط١، ١٩٩٧، بيروت.

٤٨. سعيد. خالدة، **في البدء كان المثنى**، دار الساقي، ط١، ٢٠٠٩، بيروت.

٤٩. سعيد. خالدة، **يوتوبيا المدينة المثقفة**، دار الساقي، ط١، ٢٠١٢، بيروت.

٥٠. سلطان. علي، **تاريخ سوريا (حكم فيصل بن حسين)**، دار طلاس، ١٩٨٧، دمشق.

٥١. سمارة. نهى، **الطاولات عاشت أكثر من أمين**، منشورات زهير بعلبكي، ط١، ١٩٨١، بيروت.

٥٢. سمارة. نهى، **وجهان وامرأة**، منشورات زهير بعلبكي، ١٩٧٦، بيروت.

٥٣. شاهين. محمد، **آفاق الرواية، البيئة والمؤثرات**، مكتبة مدبولي، ط١، ٢٠٠٧، القاهرة.

٥٤. شحيد. جمال، **الذاكرة في الرواية العربية المعاصرة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لاط، ٢٠١١، بيروت.

٥٥. شرابي. هشام، **البنية البطريركية بحث في المجتمع العربي المعاصر**، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٦، بيروت.

٥٦. شرابي. هشام، **النظام الأبوي وإشكالية تخلف المجتمع العربي**، دار نلسن، لات. بيروت.

٥٧. شرارة. عبد اللطيف، **المرأة والتمدّن**، دار صادر، ط١، لات، بيروت.

٥٨. شعبان. بثينة، **المرأة في السياسة والمجتمع**، دار الفكر، ط١، ٢٠٠٨، دمشق.

٥٩. شعبان. بثينة، **مئة عام من الرواية النسائية العربية**، دار الآداب، ط١، ١٩٩٩، بيروت.

٦٠. شعيب. علي عبد المنعم، **تاريخ لبنان من الاحتلال إلى الجلاء**، دار الفارابي، ط١، ١٩٩٠، بيروت.

٦١. شهوان. جوزف، **المنحى الوجودي في القصة اللبنانية المعاصرة**، لا دار، ط١، ١٩٨٢، بيروت.

٦٢. الشيخ. حنان، **مسك الغزال**، دار الآداب، ط٢، ١٩٩٦، بيروت.

٦٣. الشيخ. حنان، **انتحار رجل ميت**، دار الآداب، ١٩٦٣، بيروت.

٦٤. صالح. صلاح، **الرواية العربية والصحراء**، منشورات وزارة الثقافة، ط١، ١٩٨٩، الكويت.

٦٥. صبح. علوية، **دنيا**، دار الآداب، ٢٠٠٦، بيروت.

٦٦. صبح. علوية، **مريم الحكايا**، دار الآداب، ٢٠٠٢، بيروت.

٦٧. صبح. علوية، **نوم الأيام**، مؤسسة الأبحاث العربية،١٩٨٦، بيروت.

٦٨. صيداوي. رفيف، **النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، ١٩٧٥-١٩٩٥**، دار الفارابي، ط١، ٢٠٠٣، بيروت.

٦٩. طرابيشي. جورج، **أنوثة ضد الأنوثة**، دار الطليعة، ١٩٩٥، بيروت.

٧٠. طرابيشي. جورج، **رمزية المرأة في الرواية العربية**، دار الطليعة، ط٢، ١٩٨٥، بيروت.
٧١. طرابيشي. جورج، **شرق وغرب، رجولة وأنوثة**، دار الطليعة، ط٤، ١٩٩٧، بيروت.
٧٢. الطهطاوي. رفاعة، **المرشد الأمين للبنات والبنين**، تحقيق محمد عمارة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ج٢، ١٩٧٣، بيروت.
٧٣. عبد التواب. محمد سيد، **بواكير الرواية العربية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧، القاهرة.
٧٤. عبدالله. محمد حسن، **الريف في الرواية العربية**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط١، ١٩٨٩، الكويت.
٧٥. عبده. سمير، **المرأة العربية بين التخلف والتحرر**، دار الآفاق الجديدة، ط١، ١٩٨٠، بيروت.
٧٦. عسيران. ليلى، **الاستراحة**، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط١،، ١٩٨٨، بيروت.
٧٧. عسيران. ليلى، **المدينة الفارغة**، دار الطليعة، ط١، ١٩٦٦، بيروت.
٧٨. عسيران. ليلى، **خط الأفعى**، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط١، ١٩٧٢، بيروت.
٧٩. عسيران. ليلى، **شرائط ملونة من حياتي**، رياض الريس للكتب والنشر، ط١، ١٩٩٤، بيروت.
٨٠. عسيران. ليلى، **طائر من القمر**، دار النهار،ط١ ١٩٩٦، بيروت.
٨١. عسيران. ليلى، **عصافير الفجر**، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط١، ١٩٦٨، بيروت.
٨٢. عسيران. ليلى، **قلعة الأسطة**، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط١، ١٩٩٢، بيروت.
٨٣. عسيران. ليلى، **لن نموت غداً**، دار الطليعة، ط١، ١٩٦٢، بيروت.
٨٤. عسيران. ليلى، **جسر الحجر**، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط١، ١٩٨٦، بيروت.

٨٥. عطوي. علي نجيب، **تطوّر فن القصة العربية بعد الحرب العالمية الثانية**، منشورات دار الآفاق، لا ط، لا ت، بيروت.

٨٦. العقّاد. عباس محمود، **المرأة في القرآن**، دار الكتاب العربي، ط١، ١٩٦٧.

٨٧. عواد. توفيق يوسف، **طواحين بيروت**، مكتبة لبنان، ط٤، ١٩٨٥، بيروت.

٨٨. عيد. عبد الرزاق، **دراسات نقدية في الرواية والقصة**، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ط١، ١٩٨٠، دمشق.

٨٩. عيد. منصور، **قضايا إنسانية في روايات إملي نصرالله**، دار الفكر اللبناني، ط١ ١٩٩٥، بيروت.

٩٠. العيد. يمنى، **الكتابة: تحول في التحول**، دار الآداب، ط١٩٩٣،١ بيروت.

٩١. العيد. يمنى، **حياة وآلام بن سيلانة**، دار الآداب، ط١، ١٩٩٥، بيروت.

٩٢. العيد. يمنى، **الرواية العربية، المتخيل وبنيته الفنية**، دار الفارابي، ط١، ٢٠١١، بيروت.

٩٣. العيد. يمنى، **فن الرواية العربية**، دار الآداب، ط١، ١٩٩٨، بيروت.

٩٤. العيد. يمنى، من مقدمتها لرواية لبيبة هاشم، **قلب الرجل**، منشورات دار المدى، ٢٠٠٢. سوريا.

٩٥. غالي. شكري، **أزمة الجنس في الرواية العربية**، دار الآداب، طبعة١، ١٩٧٦، بيروت.

٩٦. غانم. فتحي، **الرجل الذي فقد ظله**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٨٤. القاهرة.

٩٧. الغذامي.عبدالله، **المرأة واللغة**، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢، ط١، دمشق.

٩٨. غريب. روز، **النقد الجمالي وأثره في النقد العربي**، دار الفكر العربي، ١٩٩٣، بيروت.

٩٩. فراج. عفيف، **المرأة بين الفكر والإبداع**، دار الآداب، ط١، ٢٠٠٩، بيروت.

١٠٠. فرّاج. عفيف، **الحرية في أدب المرأة**، مؤسسة الأبحاث العربية، ط٣، ١٩٨٠، بيروت.

١٠١. فريحة. أنيس، **القرية اللبنانية حضارة في طريق الزوال**، دار النهار للنشر، ط٢، ١٩٨٠، بيروت.

١٠٢. فوّاز. زينب، **الرسائل الزينبية**، دراسة أحمد محمد سالم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ٢٠٠٧، القاهرة.

١٠٣. فواز. فوزية، **تحقيق عن زينب فوّاز**، وتقديم لكتاب **حُسن العواقب**، منشورات المجلس الثقافي للبنان الجنوبي، ط٤، ١٩٨٤، بيروت.

١٠٤. القادري. عيسى، نهوند، **تحرير المرأة ما بين الصحافة النسائية اللبنانية وقاسم أمين، انطلاق الدعوة وحدود الواقع، مائة عام على تحرير المرأة**، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠١، ج١، القاهرة.

١٠٥. القاضي. إيمان، **الرواية النسوية في بلاد الشام**، دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٢. دمشق.

١٠٦. القاطرجي. نهى، **الاغتصاب**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٣، بيروت.

١٠٧. محفوظ. نجيب، **ميرامار**، دار مصر للطباعة والنشر، ط١، ١٩٦٢، القاهرة.

١٠٨. نجم. محمد يوسف، **القصة في الأدب العربي الحديث**، لا دار، ١٩٥٢، القاهرة.

١٠٩. محمود. إبراهيم، **زنبق شهريار، جماليات السرد المحظور**، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٢، سوريا.

١١٠. مظهر. اسماعيل، **المرأة في عصر الديمقراطية**، دار الجديد، لات، لاط.

١١١. المعوش. سالم، **صورة الغرب في الرواية العربية**، مؤسسة الرحاب الحديثة، ط١، ١٩٩٨، بيروت.

١١٢. المقدّم. مهى، **المجتمع القروي بين التقليدية والتحديث**، المؤسسة الجامعية للدرسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٥، بيروت.

١١٣. مندور. سحر، **حبّ بيروتي**، دار الآداب، ٢٠٠٩، ط١، بيروت.

١١٤. منصور. إلهام، **نحو تحرير المرأة في لبنان**، دار اليمامة للطباعة والنشر، ط١، ١٩٩٦، بيروت.

١١٥. منيف. عبد الرحمن، **الكاتب والمنفى، هموم وآفاق الرواية العربية**، دار الفكر الجديد، ط١، ١٩٩٢، بيروت.
١١٦. الموسوي. محسن جاسم، **الرواية العربية، النشأة والتحول**، منشورات مكتبة التحرير، ط٢، ١٩٩١، بغداد.
١١٧. نجم يوسف. محمد، **فن القصة**، دار الثقافة ط٧، ١٩٧٦، بيروت.
١١٨. نصرالله. إملي، **تلك الذكريات**، مؤسسة نوفل، ط١، ١٩٨٠، بيروت.
١١٩. نصرالله. إملي، **طيور أيلول**، دار نوفل، ١٩٧٩، ط٤، بيروت.
١٢٠. نعنع. حميدة، **الوطن في العينين**، دار الآداب، ط١٩٧٩،١، بيروت.
١٢١. هاشم. لبيبة، **كتاب في التربية**، مطبعة المعارف، ١٩١١، القاهرة.
١٢٢. هيكل. محمد حسين، **زينب، مناظر وأخلاق وريفية**، دار المدى للثقافة والنشر، ٢٠٠٩، دمشق.
١٢٣. ياغي. عبد الرحمن، **الجهود الروائية**، دار العودة، ١٩٧٢،بيروت.
١٢٤. يعقوب. إميل بديع، **حكم الشعوب وأمثالها**، دار النهار، ط١، ١٩٧٣، بيروت.
١٢٥. يقطين. سعيد، من مقدمته لرواية **بديعة وفؤاد**، منشورات دار الزمن، ٢٠٠٨، الدار البيضاء.

المراجع المُعرّبة

١. ألس. هنري هافلوك، **تطوّر معتقدات البشر إزاء الجنس والحب والزواج**، تعريب عبدالله الكويتي، المؤسسة العربية للدرسات والنشر، ط١، ١٩٩١، بيروت.
٢. روجر ألن، الرواية العربية، **مقدمة تاريخية ونقدية**، ترجمة حصة منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٨٩، بيروت.
٣. باختين. ميخائيل، **الخطاب الروائي**، ترجمة د. محمد برادة، دار رؤية للتوزيع والنشر، ط١، ٢٠٠٩، القاهرة.
٤. بارون. باث، **النهضة النسائية في مصر**، ترجمة لميس النقاش، المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٩، القاهرة.

٥. بروكس. وليم وكليفت، **النقد الأدبي**، ترجمة صبحي محي الدين وحسام الخطيب، ج٣، لاط، لات.

٦. سارتر. جان بول، **الوجودية مذهب إنساني**، ترجمة كمال الحاج، مكتبة الحياة، ١٩٨٣، بيروت.

٧. كامو. ألبير، **الطاعون**، ترجمة سهيل إدريس، دار الآداب، ط١، ١٩٨٦، بيروت.

٨. كوك. مريام، **أصوات على هامش الحرب**، ترجمة صلاح حزين، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥، القاهرة.

٩. لويز. دولينا، **المرأة العربية والعصر**، ترجمة يوسف شوكت، دار الجيل، ط١، ١٩٨٠، بيروت.

١٠. مان. توماس، **الموت في البندقية**، تعريب وتقديم كميل داغر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،لات، بيروت.

١١. همفري. روبرت، **تيار الوعي في الرواية الحديثة**، ترجمة وتحقيق محمود الربيعي دار المعارف، ط١، ١٩٧٣،مصر.

١٢. وولف. فرجينيا، **السيدة دالوي**، ترجمة عطا عبد الوهاب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، ١٩٩٨. بيروت.

الموسوعات

١. **أفق التحولات في الرواية العربية**، موسوعة مشتركة بين عدة باحثين، الطبعة الأولى ٢٠٠٣، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،٢٠١١، بيروت.

٢. العيد. يمنى، **موسوعة الكاتبة العربية، ١٨٧٣-١٩٩٩**، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ٢٠٠٤، مصر.

الرسائل الجامعية

١. كحيل. ملاك، **نماذج من صورة حركية المرأة في الرواية النسائية المعاصرة**، دراسة أعدت لنيل شهادة الماجستير، إشراف الدكتور وجيه فانوس، الجامعة اللبنانية، ٢٠٠٢.

٢. جرجور. مهى، **العنف في المنتج القصصي اللبناني، قراءة سيميائية اجتماعية**، أطروحة دكتوراه، من الجامعة اللبنانية، إشارف الدكتور نبيل أيوب، ٢٠٠٦.
٣. عجمي. علي عبّاس، بيروت/ **الوجه الاجتماعي في القصة اللبنانية المعاصرة (١٩٤٣-١٩٨٨)**، أطروحة دكتوراه، من الجامعة اللبنانية، إشراف الدكتور وجيه فانوس، ١٩٩٨.

المعاجم

١. خير الدين. الزركلي، **الأعلام**، دار العلم للملايين، ج٤، ط٧، ١٩٨٦ .بيروت.
٢. كحالة. محمد رضا، **معجم المؤلفين**، ج٦ . ١٩٨٨، بيروت.

الدوريات

المجلات العربية

١. مجلّة أخبار الأدب المصرية، عن حنان الشيخ، العدد ٤٢٦، ٢٠٠١.
٢. مجلة الآداب، يسري الأمير، حنان الشيخ، حوار ودراسة، العدد ٧و٨ ٢٠٠٠، بيروت.
٣. مجلة الآداب، يسري الأمير، حوار مع ليلى عسيران، بيروت العدد ٣/ ٤ نيسان ١٩٩٨.
٤. مجلة الآداب، د.عفيف فرّاج، المسار الإبداعي للمرأة اللبنانية، العدد ١١، ١٩٩٢.
٥. مجلة الأسبوع الأدبي، سليمى محجوب، عفيفة كرم أديبة من المهجر، سوريا، العدد ٩٣١، تاريخ ٦/ ١١/ ٢٠٠٤.
٦. مجلة الجيش، تريز منصور، إملي نصرالله- قلم يرشح نضارة وجمراً، العدد ٢٥٢، حزيران ٢٠٠٦ .بيروت.
٧. مجلة الحسناء، منى نائلي، حنان الشيخ، ثمة أنا في كل رواياتي، العدد ٧٠٠، كانون الأول، ٢٠٠٠. بيروت.
٨. مجلة الصياد، ليلى عسيران، تكتب من القاهرة، العدد ١٨ـ٢٥ في/ ٤/ ١٩٧٤. بيروت.
٩. مجلة الطريق، إملي فارس إبراهيم، المرأة في آثار الريحاني، مجلة الطريق، العدد ١/ ٢ بيروت، ١٩٤٩.

١٠. مجلة الطريق، عبد الإله نبهان، حركة تحرر المرأة العربية، العدد الخامس، ت٢، ١٩٩٩، بيروت.
١١. مجلة العام الجديد، عفيفة كرم، الولايات المتحدة الأميركية، سنة ١٩١٣، تعتني بالمرأة بشكل خاص.
١٢. مجلة العرفان، عن لبيبة هاشم، المجلد الخامس عام ١٩١٤.
١٣. مجلة الهدف الكويتية، عيسى. إبراهيم، حوار مع الكاتبة ليلى عسيران، شتاء ١٩٩٢.
١٤. مجلة تايكي، مديحة سعّر، مجلة ثقافية فصلية، تعنى بقضايا المرأة، الأردن، العدد ٤١، ٢٠٠٨.
١٥. مجلة تباين،صبري حافظ، الرواية العربية والتحولات الاجتماعية والثقافية عدد ٢، ٢٠٠٠.
١٦. مجلة حبر، عاصم بدر الدين، قراءة في رواية يا سلام، العدد ٤، الكويت، ٢٠٠٣.
١٧. مجلّة شعر، عن ليلى بعلبكي، العدد ٦، ١٩٥٨.
١٨. مجلة شؤون جنوبية، سلوى فاضل، عن المرأة اللبنانية والحرب، العدد ٧٧ ١٣ أيلول، ٢٠١٠.
١٩. مجلة فتاة الشرق، لبيبة هاشم، عن الاصلاح الاجتماعي، ص ٣٧، العدد الثالث، ١٩٢٨.
٢٠. مجلة فتاة الشرق، لبيبة هاشم، مقال عن كتابة المرأة، المجلد العاشر ١٩٣١. ص ٢٨٠.
٢١. مجلة فصول، حي عبد الدايم، ليلى عسيران والقضية الفلسطينية، مجلة النقد الأدبي، العدد٢، ١٩٨٢.
٢٢. مجلة كل العرب، اسامة خيرالله، مقابلة مع ليلى عسيران، ١٩٧٨.
٢٣. مجلة لها، مايا الحاج، حب بيروتي بنفس شاب مغاير، عدد ٢٣٢٨، ٢٠٠٩.
٢٤. مجلة مواقف، خالدة سعيد، الرواية العربية بين عامي ١٩٢٠-١٩٧٢، عدد ١٩٧٤، ٨٢.

٢٥. مجلة نزوى، مفيد نجم - الجسد في السرد النسوي استعادة القيمة الغائبة للذات، علوية صبح نموذجاً، العدد ٣٢، ٢٠١٢.

الصحف العربية

١. جريدة الأخبار اللبنانية، حسين بن حمزة، علوية صبح: خذوا اقرأوا... هذا هو جسدي، العدد ٨٨٦ الثلاثاء ٤ آب ٢٠٠٩، صفحة ثقافة وناس.
٢. جريدة الأخبار اللبنانية، مهى زراقط، عن ليلى عسيران، العدد ٢١٢ الخميس ٢٦ نيسان ٢٠٠٧
٣. جريدة الجزائر، ندوة للكاتبة علوية صبح، بعنوان «حضور الجسد في الأدب الروائي العربي»، السبت ٢٤ سبتمبر ٢٠١١.
٤. جريدة الحياة، سمير اليوسف، باء... مثل بيت... مثل بيروت... نساء مختلفات لكن مصائرهن متشابهة، ١٠/ ٥/ ١٩٩٨، العدد ١٢٨٥٠.
٥. جريدة الحياة، عبده وازن، «اسمه الغرام» رواية الذاكرة المتوهمة. علوية صبح تكتب محنة «منتصف» العمر، العدد ١٦٩٣٩ - ٢٠/ ٨/ ٢٠٠٩.
٦. جريدة الحياة، عبده وازن - أبطال نجوى بركات تلتهمهم جـرذان بيروت، ١١/ ٢/ ٢٠١٢.
٧. جريدة الراي نيوز، فراس زبيب، حب بيروتي للروائية سحر مندور... رواية حب وشباب وعولمة وكلام، العدد ٢٣٥٥٤، ٢٧/ ١٢/ ٢٠٠٨.
٨. جريدة الرياض السعودية، حوار مع علوية صبح، ١٠ يونيو، ٢٠١٠، العدد ١٥٣٢٦.
٩. جريدة السفير اللبنانية، منى حجو الخطيب، ليلى عسيران مناصرة القضية، ملحق عن فلسطين، العدد ٢٨، ٢٠١٢.
١٠. جريدة السفير، اسكندر حبش، مقابلة مع بثينة شعبان، العدد ٩٥٩٤، تاريخ ١٥/ ٩/ ٢٠٠٢ الصفحة الثقافية.
١١. جريدة الشرق الأوسط، صلاح نيازى، الرواية العربية في الاغتراب، العدد ١٠٢٤٨، ٢٤ يناير ٢٠٠٧، الصفحة الثقافية.

١٢. جريدة الفجر الجزائرية، حياة سرتاح، حوار مع الروائية ليلى بعلبكي، في ١٨/ ٤/ ٢٠١٠.
١٣. جريدة المحرر، رياض الريس، تخطي عقدة الأدب النسائي، مقابلة عن ليلى عسيران، ١٩٦٤.
١٤. جريدة المحرر، غسان كنفاني، ليلى عسيران على الجبهة، ١٩٧٣. بيروت.
١٥. جريدة المحرر، غسان كنفاني، رواية الحوار الأخرس تكشف زيف المجتمع اللبناني،١٩٦٤، بيروت.
١٦. جريدة النهار اللبنانية، مازن معروف، اسمه الغرام لعلوية صبح - الجسد متجزئاً في المناخ الروائي، العدد ٢٤٣٥٦، ١٤ ديسمبر، ٢٠١١، بيروت.
١٧. جريدة تشرين السورية، عزيزة السبيتي، أربع نساء على حافّة الحرب واليأس والجنون، في رواية باء مثل بيت مثل بيروت.، العدد ٢٥٧٩، الصفحة الثقافية. ٢٠٠٤.

الدوريات الأسبوعية

١. ملحق السفير الثقافي، عناية جابر وعباس بيضون، لقاء مع حنان الشيخ، العدد ٨٧٨٣، ١١ كانون الأول ٢٠٠١. بيروت.
٢. ملحق النهار الثقافي، رفيف صيداوي، منى جبور الكاتبة المنسية، العدد ٦٢١، ٢٥ آب ٢٠٠٣. بيروت.
٣. ملحق النهار الثقافي، منى فياض، الأدب في لغة امرأتين، العدد٥١٣. ٢٠٠١. بيروت.

لقاءات وحوارات

١. حسين. جميلة، لقاء وحوار مع الكاتبة ليلى عسيران حول أعمالها الروائية، في منزلها، بيروت، بئر حسن،٥ أيار ١٩٩٨.

٢. حسين. جميلة، لقاء وحوار مع الكاتبة إيمان حميدان، عن نفسها وكتاباتها، بيروت، ١٠ تشرين الثاني ٢٠١٣.
٣. حسين. جميلة، لقاء وحوار مع الكاتبة ليلى عسيران، حول رواياتها، في منزلها، بيروت، بئر حسن، ١١ أيار ١٩٩٨.
٤. حسين. جميلة، لقاء وحوار مع الكاتبة إملي نصرالله، حول كتاباتها ورواياتها، في منزلها، بيروت، ١٥ تشرين الأول ٢٠١٣.
٥. حسين. جميلة، لقاء وحوار مع الكاتبة سحر مندور، حول مسيرتها الصحفية، ورواياتها، في بيروت، ١٥ شباط ٢٠١٤.

مواقع الكترونية

١. جائزة الرواية العربية للروائية اللبنانية حنان الشيخ عن روايتها «حكايتي شرح يطول»، من إعداد كابي لطيف. تمت زيارة الموقع في ١٢-٨-٢٠١١

http://www.france24.com/ar/20110525-arabic-story-price-hanan-al-sheikh-gaby-lteif/

٢. صفحة الكاتبة حنان الشيخ على ويكيبيديا. تمت زيارة الموقع في ٥/ ٩/ ٢٠١١.

http://ar.wikipedia.org/wiki/حنان-الشيخ

٣. موقع نيل وفرات. كوم، ٢٠١٠. تمت زيارة الموقع في: ٤/ ١٠/ ٢٠١١.

http://www.neelwafurat.com/

٤. موقع الحوار المتمدن الإلكتروني، عن ليلى بعلبكي. العدد ٩٢٠، ٢٠٠٩. تمت زيارة الموقع في ٢١/ ٦/ ٢٠١٢.

http://www.ahewar.org/

٥. موقع الحوار المتمدن، محسن ظافر غريب، مقالة بعنوان: المرأة والأم والربيع وتجدد الحياة، العدد ٩٧٠، ٢٠٠٨. تمت زيارة الموقع في ١٤/ ٧/ ٢٠١٢.

http://www.ahewar.org/

٦. موقع الحوار المتمدن،عبده وازن، العدد ٩٣٠، ٢٠٠٧. تمت زيارة الموقع في ١٤/ ٤/ ٢٠١٣.

http://www.ahewar.org/

٧. موقع الكاتب سعيد بنكراد، على الانترنت، «أنا والغرام وحالات التشهي»، قراءة في رواية علوية صبح «اسمه الغرام» تمت زيارة الموقع في ١١/ ٥/ ٢٠١٣.

http://saidbengrad.free.fr/ar/alaouia.htm

٨. موقع اللغة والثقافة العربية، محمد بكري، باء مثل بيت... مثل بيروت، إيمان حميدان يونس (لبنان)، رواية زيارة الموقع في ١٠ / ٦/ ٢٠١٣.

http://www.langue-arabe.fr/spip.php?article197

٩. موقع المحرر الالكتروني، شادي زريبي، حنان الشيخ... وحكايتها شرح يطول، ١٨ يونيو ٢٠١١. تمت زيارة الموقع في ١٢/ ٧/ ٢٠١٣.

http://www.almouharrer.com

١٠. موقع إملي نصرالله، عن إملي نصرالله وروايتها الرهينة. تمت زيارة الموقع في ٢٨/ ٧/ ٢٠١٣.

http://www.emilynasrallah.com/arabic/biography.html

١١. موقع إملي نصرالله، تريز منصور، إملي نصرالله- قلم يرشح نضارة وجمراً، عن مجلة الجيش، العدد ٢٥٢، حزيران٢٠٠٦ تمت زيارة الموقع في ١٢/ ٨/ ٢٠١٣.

http://www.emilynasrallah.com/arabic/biography.html

١٢. موقع جريدة الأخبار الالكتروني، حسين بن حمزة، جريدة الأخبار، حنان الشيخ: شهرزاد الجديدة تمردت على الحكاية، العدد ١٥٤٨ الثلاثاء ١٣ كانون الأول٢٠١١، بتصرف تمت زيارة الموقع في ١٩/ ٨/ ٢٠١٣.

https://www.al-akhbar.com/node/27574

١٣. موقع ديوان العرب الالكتروني، فيحاء عبد الهادي، «هشام شرابي: الناقد والمفكر والإنسان. تمت زيارة الموقع في ١٦/ ١/ ٢٠١٤.

http://www.diwanalarab.com/spip.php?article1763

١٤. موقع محترف (كيف تكتب رواية) على شبكة الإنترنت، تمت زيارة الموقع في ٢٢/ ٢/ ٢٠١٤.

http://mohtarafatnajwabarakat.com

١٥. موقع جريدة الجزائر نيوز الالكترونية، ندوة للكاتبة بعنوان «حضور الجسد في الأدب الروائي العربي»، السبت ٢٤ سبتمبر ٢٠١١. تمت زيارة الموقع في ١٧/ ٤/ ٢٠١٤.

http://www.djazairnews.info/culturel/46- 2009- 03- 26- 18- 34- 49/28993-2011- 09- 24- 17- 08- 44.html

المراجع الأجنبية

1. Adnan. Etel, L'Apocalypse Arabe, Paris, 1980.
2. Andre Allemend: Unité et structure de L'univers balzacien, Plon, Paris, 1915.
3. Arbid, Marie-Thérèse, A contre-Courant, Ma Guerre pourquoi faire?, Dar al-nahar, Beirut, 1982.
4. Barberis.Pierre, Mythes Balzaciennes,Paris, 1972.
5. Bergeret.Jean, La personnalité normale et pathologique, Bordas, Paris, 1974.
6. Brunel.Pierre, Histoire de la littérature française, Bordas, Paris, 1972.
7. Charles.Calut: Essais sur Flaubert, A.G.Nizet, 1973.
8. Christian.Robin, L'Image mythique de la cathédrale, Paris, 1981.
9. Erich Fromm.Erich, «Le Coeur de l'homme", P.B.P. 1979.
10. Francis. Jacques, dialogues. P.u.F. Paris. 1979.

11. Freud.Sigmund, Introduction à la psychanalyse, Paris, 1972.
12. Gayon. Bernard, Introduction à la maison Nucingen,C.E.T.T., v.6.
13. Houston. Nancy, Pleureuses et Rieuses, la Guerre Racontée aux Femmes, Les Temps Modernes, 1982.
14. LaCretelle.Jacques, L'Homme qui change le milieu du monde, Geneve, 1941.
15. Laparra. Rene, Le Francais en premiere, Bordas, Paris, 1966.
16. Marceau.Felicieux, Balzac et son monde, Gallimard, 1970.
17. Maxim Du camp. Maxime, Souvenirs littéraires, Paris, 1883.
18. Mendal.Gérard, La Révolte contre le père, P.B.P.1978.
19. Merch. Claudine Gothot, La Genèse de Mme Bovary, Corti, Paris, 1966.
20. Mespoulet.M, Images et romans, Les Belles- Lettres, Paris, 1939.
21. Michard.Guy, L'Oeuvre et ses techniques, Paris, 1957.
22. Moss. Rose, Homo Sapiens, Femina Incognita. New York. 1975.
23. Maupassant. Guy de Oeuvres posthumes, Paris, 1930.
24. Puillon. Jean, Temps et roman,Gallimard, 1946.
25. Richard. Jean pierre, Littératures et sensations, Seuil, Paris,1945.
26. Roulan. Joegle, la Notion de la réalite terraine, Paris 1930.
27. Rousset. Jean, Forme et signification,Paris, 1964.
28. Salameh. Nohad, Les Enfants d'Avril, Nimes Edns. Temps Parallele.1980.
29. Sartre. Jean-paul, l'être et le néant, Gallimard, 1943.
30. Sartre. Jean-Paul, L'Idiot de la famille, Gallimard, Paris, 1968.
31. Schlipper, Mineke, 1985, Unheard Words. Women and Literature in Afrika. The Arab World, Asia, the Caribbean and Latin America. London-New York: Allison and busby.
32. Scott. Joan W, «Women and war, A Focus for Rewriting History". Women's studies Quarterly, vol.12, n 2. 1984.
33. Thiboudet. Albert, Gustave Flaubert, Gallimard, Paris, 1935.

34. Todorov.T. Poétique de la prose, Seuil, Paris, 1971.

35. Tohme. Antoine, La Nouvelle et le Symbolique d'un recueil de nouvelles arabes, 1981.

36. Tueni. Nadia, Liban 20 poèmes pour un amour, beyrouth 1979.

37. Vanbergen. Pierre, Pourquoi le roman, Wathan, Paris, 1974.

38. Zeraffa.Michel, Roman et société, P.U.F. 1972



حضرت المرأة شريكة فاعلة في المدوّنة السردية العربية، عبر إضافة قضيتها التحررية إلى سلسلة القضايا التي انشغلت بها الرواية العربية، فخرجت الاقلام النسائية إلى العلن وكتبت المرأة عن قضاياها وعن جسدها بجرأة وشجاعة، ضاربة بعرض الحائط القاموس الذكوري القديم الذي استباحها وشوّه صورتها الجنسية، فاكتسبت الحق في الحديث عن جسدها بحرية، مُعيدة تعريف نفسها ككائن حي اجتماعي ومعرفي.

وبذلك تحررت من مظلوميتها ككائن مضطهد، وتخلصت من رهاب الجسد، وكان هذا نتيجة طبيعية لمسار طويل من التحولات التي عاشتها فأصبحت رقماً صعباً لا يمكن تجاوزه.

من هنا، تبحث هذه الدراسة في صورة المرأة وحضورها خلال قرن ويزيد من الزمن (١٨٩٩-٢٠٠٩)، من خلال نماذج روائية مختارة لكاتبات لبنانيات تركن بصمة واضحة في تأسيس وانطلاقة الرواية اللبنانية والعربية واستمراريتها. فنحت صورة المرأة في هذا الكتاب إلى مسارٍ تصاعدي بدأ مع صورتها التعليمية الوعظية زمن تأسيس الرواية (١٨٩٩-١٩١٢) متماثلة بذلك مع الرجل وما كتبه في تلك الحقبة، مروراً بمرحلة النهوض القومي والأممي في الخمسينيات والستينيات التي تلبس فيها المرأة صورة المناضلة الباحثة عن حريتها، إلى زمن الحرب (١٩٧٥-١٩٩٠) الذي أصاب كلا الصورتين برضوض وتصدعات، وإبراز صورة جديدة لامرأة أكثر التصاقاً بمجتمعها المنهار، وصولاً إلى صورة امرأة ما بعد الحرب (٢٠٠٠-٢٠٠٩)، المرأة المتصالحة مع جسدها، والمكتوبة ذاتاً مستقلة، والمنخرطة في واقعها نحو التجريب والتجاوز.

جميلة حسين، لبنانية من مواليد لبّايا- قضاء البقاع الغربي.

- **حائزة دكتوراه في اللغة العربية وآدابها.**
- **شاعرة وكاتبة وأستاذة جامعية. تعلّم مادة القصة القصيرة في الجامعة اللبنانية الأميركية في جبيل.**
- **ناشطة في المجال الثقافي والاجتماعي. ترأست جمعية حلقة الحوار الثقافي من ٢٠٠٩ إلى ٢٠١٢.**
- **شاركت في مؤتمرات لبنانية وعربية عديدة، ونالت دروعاً تكريمية على نشاطها الثقافي.**
- **نُشر لها العديد من الأبحاث في مجلات أدبية محكمة. نشرت في الصحف مقالات ثقافية واجتماعية وقصّة قصيرة.**
- **صدر لها:**

- حضور المرأة في أدب ليلى عسيران (دراسة جامعية)، دار الحداثة، ٢٠٠٥.

- اغتيال انثى (شعر)، دار الحداثة، ٢٠٠٧.

- كي لا أنام على رصيف العمر (شعر)، دار الحداثة، ٢٠٠٩.

